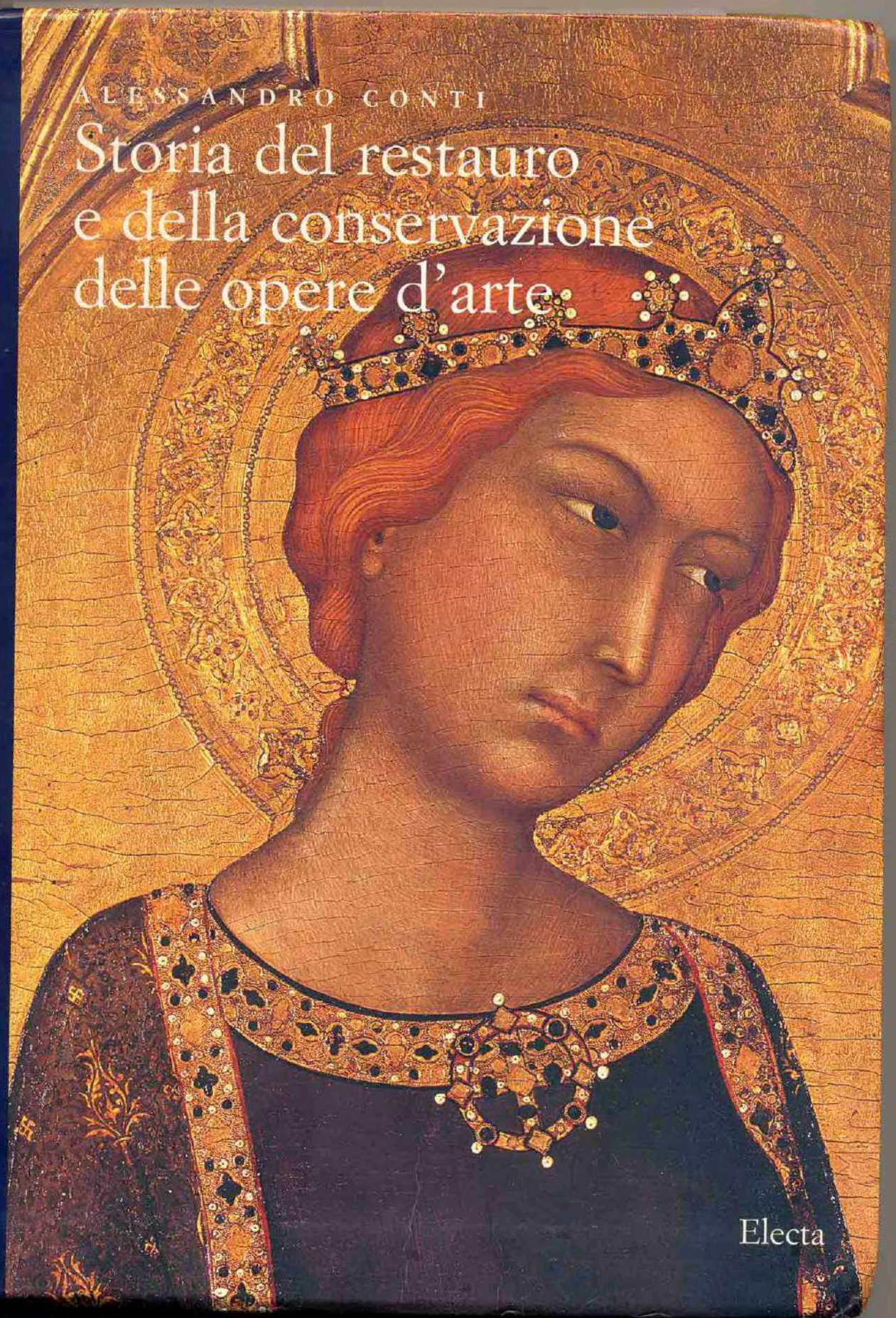
ALESSANDRO CONTI

Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte



Electa

Questa *Storia del restauro* è nata, nella sua prima edizione del 1973, per incoraggiamento di Roberto Longhi, che le destinò un saggio introduttivo. Il lavoro, successivamente ripreso in vista di una maggiore sinteticità e di un ampliamento dell'arco cronologico, ora include l'intera vicenda dell'Ottocento italiano, con una discussione su Cavalcaselle, Adolfo Venturi e Corrado Ricci, la quale fra l'altro permette di ricostruire la genesi dei criteri-guida che hanno poi condizionato la conservazione del patrimonio artistico anche nel nostro secolo. La ricerca è stata condotta tenendo presenti gli attuali problemi che riguardano il restauro da vicino, con una precisa intenzione: sottolineare, attraverso una lunga vicenda storica e una documentazione possibilmente ricca e articolata, i limiti di quella tendenza che vuole spesso escludere come "soggettivo" qualunque apporto di conoscenze storiche e di esperienze artistiche.

Alessandro Conti (Firenze 1946 - Siena 1994), dopo essersi laureato con Francesco Arcangeli, ha lavorato con Giovanni Previtali e Paola Barocchi. Successivamente ha insegnato a lungo "Scienza e tecnica del restauro" presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, quindi "Storia dell'arte moderna" presso l'Università Statale di Milano e infine "Storia della critica d'arte" all'Università di Siena. Oltre agli studi che ha dedicato alla miniatura bolognese, ai primitivi, alla pittura del Quattrocento e Cinquecento ha sempre volto i propri interessi ai problemi di tecnica e al restauro, con gli studi pubblicati nella *Storia dell'arte italiana* Einaudi (1981), il volume *Michelangelo e la pittura a fresco* (La Casa Usher, 1986), la presentazione dell'antologia *Sul restauro* pubblicata da Einaudi e l'ultimo, postumo, *Manuale di restauro* (Einaudi, 1996).

€ 39,00
ISBN 88-435-9821-X
9 788843 598212

Alessandro Conti

Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte

Postfazione di
Massimo Ferretti

BIBL. D. G. R.
DISCIPLINE UMANISTICHE
INV. 057401
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Electa

In ricordo di Guglielmo Galli

Ritampa 2003 Mondadori Electa S.p.A., Milano

www.electaweb.it

La prima edizione è stata pubblicata
per i tipi di Electa nell'anno 1988

Nuova edizione

© 2002 by Elemond spa, Milano
Electa
Tutti i diritti riservati

Sommario

Capitolo I
7 *Verso il restauro*
1. Appunti su lontane origini
2. Polittici gotici e cornici all'"antica"
3. Adattamenti e rifacimenti fra Quattrocento e Cinquecento
4. Restauro di affreschi

Capitolo II
32 *La conservazione delle opere d'arte nel Cinquecento*
1. Il restauro delle statue antiche
2. Giorgio Vasari: le opere d'arte nel tempo
3. Vicende di opere d'arte nel Cinquecento
4. Riforma cattolica e Controriforma

Capitolo III
61 *Alcune tradizioni locali in Italia*
1. Bologna e Carlo Cesare Malvasia, Napoli e Bernardo De Dominici
2. Firenze e Roma
3. Venezia

Capitolo IV
89 *I quadri da galleria*
1. I tagli ed ingrandimenti
2. Il "Tempo pittore"
3. Il restauro delle sculture antiche
4. Restauri pittorici: Carlo Maratta
5. Polemiche su Carlo Maratta

Capitolo V
119 *Restauri settecenteschi in Italia e in Francia*
1. Origini del trasporto di affreschi

2. Primi trasporti da tavola
3. Polemiche su Robert Picault
4. I "tableau du roy"
5. Esperienze di fisica e di chimica sulla pittura
6. Un secolo di vernice

Capitolo VI
154 *Venezia e Pietro Edwards*
1. Le "pubbliche pitture"
2. La direzione di Pietro Edwards
3. Il laboratorio ai Santi Giovanni e Paolo
4. Considerazioni sul restauro delle pitture
5. Restauri dopo il 1786

Capitolo VII
188 *Tra Settecento ed Ottocento*
1. L'eredità del Settecento
2. Sculture antiche e tavole dei primitivi
3. Vandalismo rivoluzionario
4. Restauri nel Musée Central des Arts
5. Le requisizioni napoleoniche
6. Nel mondo degli estrattisti

Capitolo VIII
228 *Il restauro fra accademia e romanticismo*
1. Restaurazione pontificia
2. Restauro romantico
3. Restauri fra accademia e purismo in Toscana
4. Il restauro amatoriale: Molteni e Secco-Suardo
5. Ulisse Forni, Gaetano Bianchi ed il restauro a Firenze

Capitolo IX
276 *Il restauro nell'Italia unita*
1. Affreschi e policromia
2. Giovanni Battista Cavalcaselle ed il restauro come conservazione
3. Guglielmo Botti ed i restauratori di Cavalcaselle
4. Scienza e restauro, esperienze sul metodo Pettenkofer
5. Mosaici e policromia nei monumenti del Medioevo
6. Gli anni di Adolfo Venturi e Luigi Cantalamessa
7. Luigi Cavenaghi

329 Note

361 Bibliografia

367 "Una visione serena del rapporto fra materia e immagine"
Massimo Ferretti

376 Indice dei nomi

384 Indice dei luoghi e delle opere

Capitolo I Verso il restauro

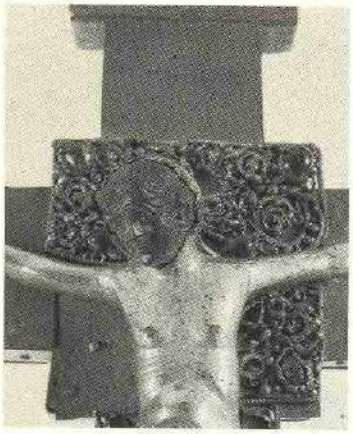
1. Appunti su lontane origini

Eugène Viollet-le-Duc quando osserva l'omonimia in latino di "*reficere*", "*instaurare*", "*renovare*", chiarisce subito che non significano restaurare, ma ristabilire, rifare di nuovo; la parola e la cosa, fa notare, con un'autocoscienza che si compiace dei propri valori tutta ottocentesca, sono moderne. Le notizie di Plinio su vicende e peripezie di conservazione di opere d'arte famose non smentiscono le conclusioni del grande architetto restauratore, e l'esame stesso delle fonti rivela che si consideravano piuttosto opere "*ludicrae*", che tendono "*ad voluptatem aurium atque oculorum*", come precisa Seneca, che come momenti di un discorso figurativo che fosse portatore di un messaggio culturale[1].

Diversi sono invece i problemi legati all'immagine di culto cristiana, al di là di quelle considerazioni sugli oggetti di culto ed il loro tramando che ci porterebbe tra problemi squisitamente antropologici. Che l'immagine si conservasse con opportuni rifacimenti fin da tempi assai antichi è chiaro quando Origene nella *Tredicesima omelia sul Genesi* confronta l'uomo ad una immagine dipinta da Dio sulla quale lui stesso abbia poi ridipinto l'immagine terrena con i vizi, simili ad altrettanti colori che nascondono la pittura originale. La pratica della manutenzione delle icone ci mostra nella ridipintura che rispetta l'iconografia il mezzo più corrente con cui si conserva l'immagine, e l'esempio sviluppato da Origene è importante perché ci rivela come nella prima metà del III secolo fosse abbastanza diffusa da poterne trarre un facile apologo morale[2].

Ancora più significativo è però quanto sottintende il padre alessandrino col confronto fra l'immagine originale e quella ridipinta dall'uomo con i suoi peccati. In rapporto al tramando dei dipinti permette di enucleare un elemento tuttora ben vivo nella visione del restauro e dei suoi scopi, che ha profonde radici sia nella tradizione biblica dell'Eden che nel mito dell'età dell'oro: il ritorno ad uno stato primitivo migliore di quello attuale. Le profonde radici di questa visione nel mito e nella tradizione religiosa occidentale ci fanno capire (come possiamo quotidianamente constatare) quanto essa sia pericolosa quando ci si avvicini al restauro senza il dovuto spirito critico: infatti induce a scavalcare il concetto di assestamento dei materiali e spesso viene ad imporre il modello di un ripristino ad ogni costo.

D'altronde tramando, sopravvivenza, nuova contestualizzazione di un oggetto o di un frammento e restauro non sono la stessa cosa; si pensi alla lunga vicenda del riutilizzo di frammenti antichi nel Medioevo; senza ripercorrere una vicenda che ultimamente è stata molto ben illustrata, vorrei solamente ricordare la testa di Livia usata nel IX secolo per la *Herimankreuz* di Colonia per il facile confronto a cui si presta con recuperi analoghi compiuti nell'ambito del collezionismo cinquecentesco, come la testa di Tiberio del Museo degli Argenti di Firenze. La testa della *Herimankreuz* nel nuovo contesto assume il 1, 2



1. Testa di Livia reimpiegata nella Herimankreuz; Colonia, metà dell'XI secolo. Colonia, Museo Diocesano Arcivescovile.

2. Antonio da Faenza, montaggio di una testa di Tiberio; 1581. Firenze, Museo degli Argenti.

3. Coppo di Marcovaldo, Madonna; con rifacimento delle teste, fine del XIII secolo. Orvieto, Museo del Duomo.

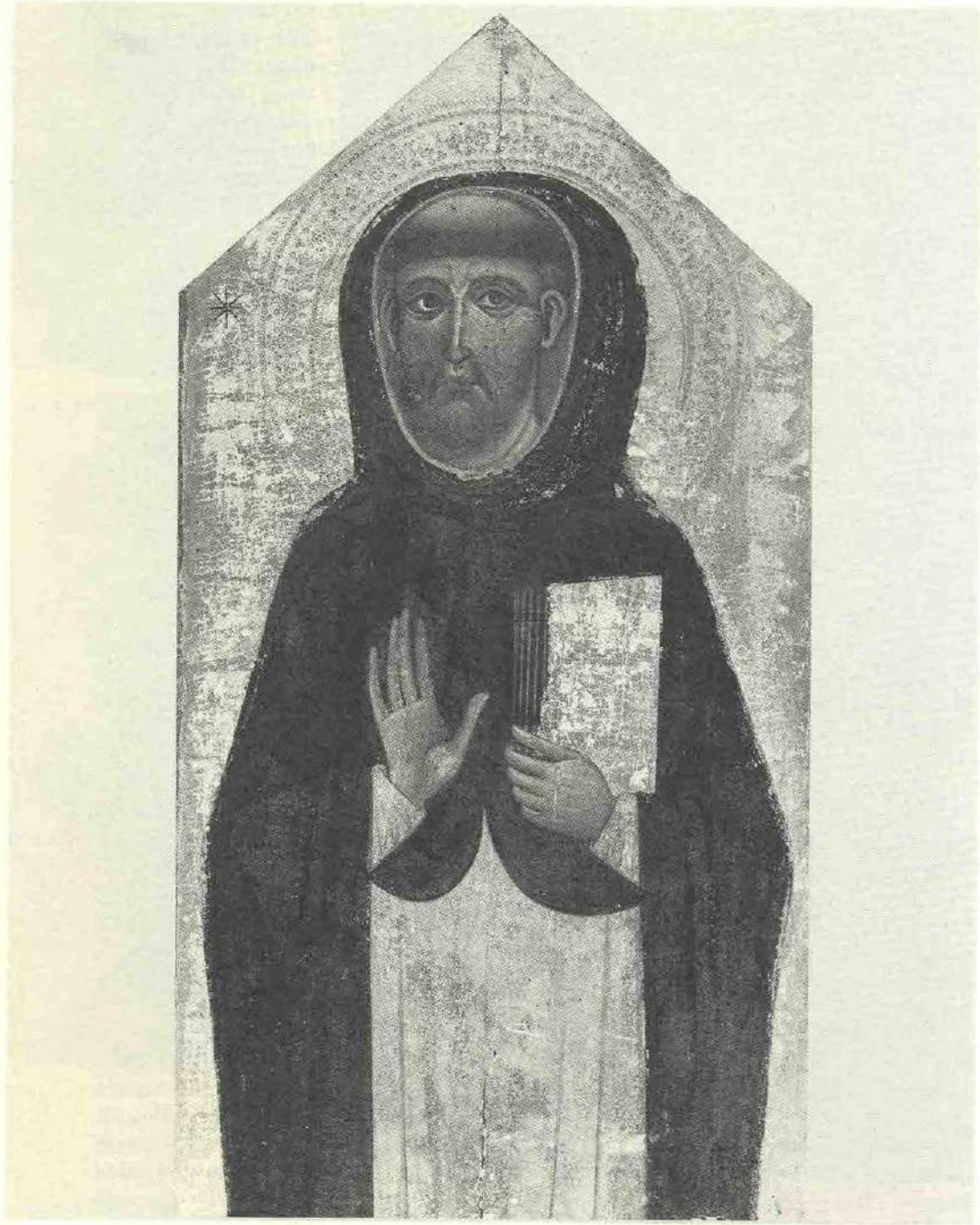
significato di testa del Redentore; il suo uso può essere stato suggerito da un riconoscimento di perfezione formale o dalla suggestione che aveva come ricordo della passata gloria di Roma e del crollo del paganesimo sostituito dalla nuova fede cristiana. Si tratta di una contestualizzazione che dà un nuovo significato iconografico e cerca nuove valenze ideologiche al pezzo recuperato. La testa di Tiberio viene adattata nel 1581 da Antonio da Faenza ad una ricca montatura d'oro, potrà essere stata interpretata e trattata in maniera più o meno rispettosa, ma viene presentata secondo il soggetto che le si attribuisce; è la testimonianza di un mondo antico che può servire da esempio ma non è più recuperabile. Il restauro ripropone solamente valori iconografici o formali di un frammento che costituisce una rarità artistica e storica[3].

I rifacimenti di tavole da altare della fine del Medioevo presentano un panorama abbastanza ampio di aggiornamenti, adattamenti e ridipinture; un pittore che rimetteva in ordine un'ancona difficilmente si asteneva da qualche ridipintura, per ravvivare i colori che la pulitura stessa non restituiva alla desiderata freschezza, o per aggiornare il dipinto nell'iconografia o nel gusto. Con i metodi di indagine radiografica è divenuta sempre più frequente la scoperta di antiche immagini palinseste, e più di uno studioso teme ormai di muoversi in una specie di campo minato dopo che tante tavole duecentesche si sono rivelate ridipinte in tempi spesso insidiosamente vicini a quelli della stesura originale, tali cioè da portare a facili errori di cronologia.

Ad esempio, la *Madonna* orvietana di Coppo di Marcovaldo è un'opera guida nella ricostruzione del maestro, e su di essa si sono in gran parte basati gli apprezzamenti su di lui quale precorritore di Cimabue; durante il recente intervento da parte dell'Istituto Centrale di Restauro si è invece scoperto che le teste principali erano state completamente ridipinte in seguito ai probabili danni di bruciature. Ma diversamente dalle conclusioni di chi ha seguito il restauro, è molto difficile giungere a qualsiasi ipotesi diversa da quella di un intervento eseguito negli ultimi anni del Duecento da un pittore che aveva visto Cimabue, che gli sembra presente specialmente per il collo della Madonna, dalla linea chiusa e armoniosa come il profilo di un vaso greco, e per il fogliame romanico, quasi da pianta grassa, della corona[4]. 3

Per le tavole più venerate i rifacimenti potevano essere molto frequenti, come dimostra una mezza figura di San Domenico nel Fogg Art Museum di Cambridge, frammento di una tavola senese dipinta poco dopo la canonizzazione del santo nel 1233. Una prima ridipintura della testa è del decennio successivo al 1260 e la terza, con la quale l'immagine si presenta attualmente, è posteriore di altri venti anni e si può riferire alla bottega di Guido da Siena; le mani sono state rifatte almeno una volta, ed anche la tonaca era stata probabilmente modernizzata; l'aureola, infine, si presenta in un rifacimento a punzone del Trecento[5]. 4

Su questo genere di interventi si è però assistito a vari equivoci nel datarli in tempi recenti, in particolare, ciò è avvenuto in seguito ad una serie di errori relativi alla figura di Agostino Veracini, al quale è impossibile riferire ridipinture di immagini di "maniera greca" tali da creare imbarazzi di datazione in studiosi del nostro tempo. Sulla filosofia dell'intervento con cui ci si deve avvicinare a questi rifacimenti (che dovrebbe essere comunque quella di evitare di distruggerli) si è soffermato con grande lucidità Giovanni Romano. Si deve tenere ben presente che l'imitazione della pittura del XIII secolo ha dato risultati apprezzabili con copie o falsi solamente in tempi molto recenti, già nel nostro secolo (si pensi alla *Madonna* Volpi esposta alla Mostra Giottesca del 1937). La *Madonna dell'Impruneta* dipinta da Ignazio Hugford nel 1758, ad imitazione dell'immagine non 5 6



4. Ambito di Guido da Siena,
San Domenico; tavola palinsesta.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

5. Falsario dell'inizio del Novecento, Madonna col Bambino. Già Firenze, Collezione Volpi.

6. Ignazio Hugford, Madonna col Bambino; imitazione di tavola duecentesca, 1758. Impruneta, Pieve di Santa Maria.

più visibile, illustra bene i limiti di un pittore, pur appassionato di primitivi, del Settecento alle prese col loro stile[6].

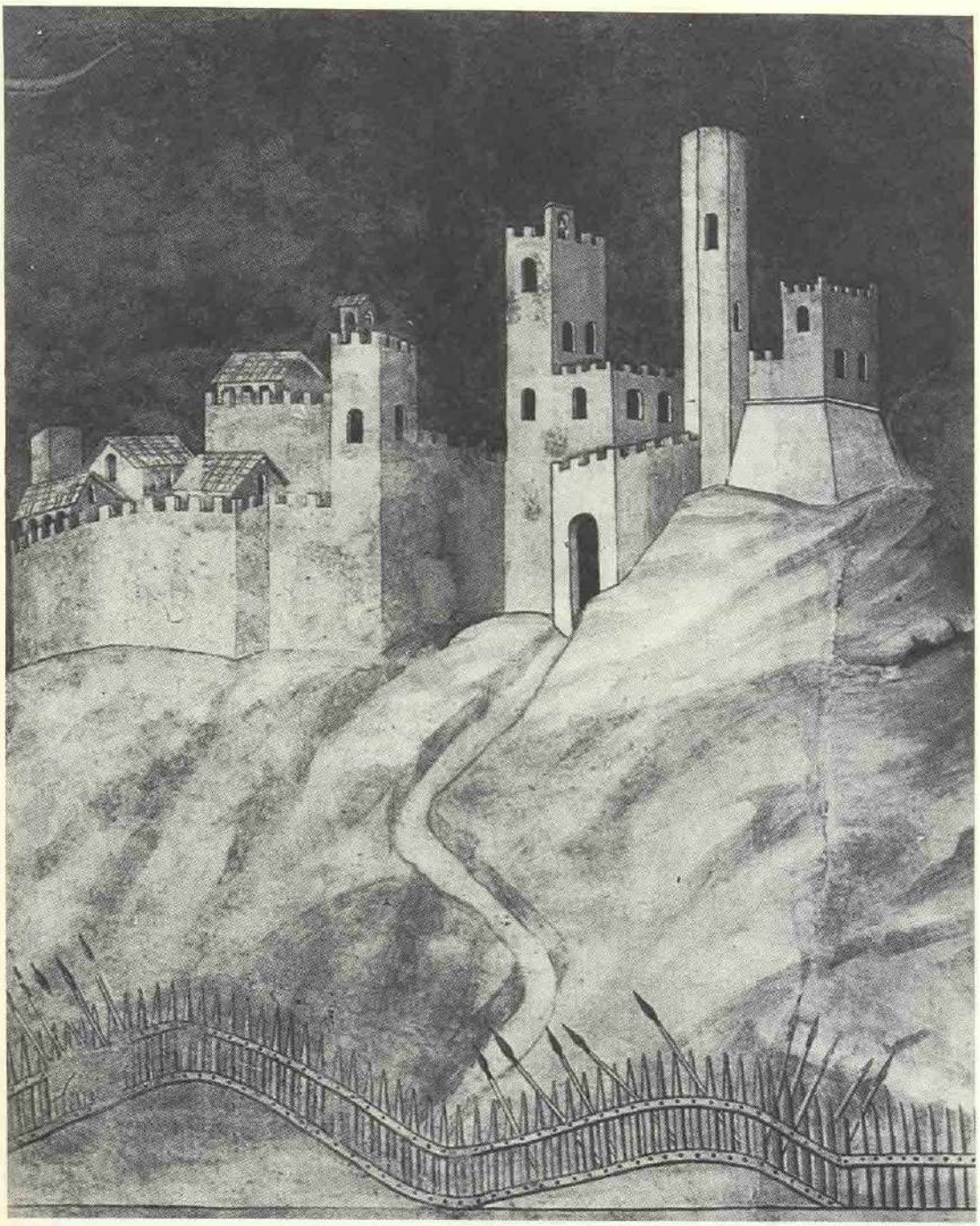
Col Trecento diviene possibile mettere in collegamento opere d'arte nelle quali si individuano antichi restauri e notizie documentarie che danno un quadro di questi lavori abbastanza ricco, soprattutto per le città toscane che sono state studiate più intensivamente da storici dell'arte e da archivisti. A Pisa questo avviene per le frequenti notizie di riparazioni agli affreschi del Camposanto: dai primi ricordi del 1371 a quando, nel 1523, interviene sull'*Inferno* il Sollazzino con un restauro ricordato anche dal Vasari[7]. A Siena vi sono restauri verificabili su opere tuttora esistenti, spesso famose, e da parte di artisti come Duccio o di Simone Martini, quando nel 1321 rifà otto teste, fra le principali, nella *Maestà* del 1315 della Sala del Mappamondo, in una vicenda complessa anche nei tempi di esecuzione sulla quale il restauro in corso seguito da Alessandro Bagnoli promette di dare importanti chiarimenti; legato o meno a problemi di conservazione il risultato è comunque quello di un aggiornamento ad un gusto più moderno[8].

I rifacimenti più vistosi, ed eseguiti in maniera soddisfacente per quanto riguarda l'unione del vecchio e del nuovo intonaco, si individuano in opere famose come il
7 *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti ed il *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini. Sorprende che dal Cavalcaselle al 1955 non sia stato tenuto presente il rifacimento nell'affresco di Ambrogio e che solamente durante l'ultimo restauro sia stato verificato l'ampio intervento che interessa il capolavoro martiniano. La parte rifatta nel *Buongoverno* si trova nell'angolo di incontro fra le pareti con la rappresentazione della città ben governata e le figure allegoriche e, fosse la violenza di uno dei tumulti del 1356 o del 1368, o la cancellazione di figure legate al vecchio regime dopo che si era installato un nuovo governo, un'area piuttosto ampia fu rifatta da Andrea Vanni, tecnicamente con ottimi risultati.

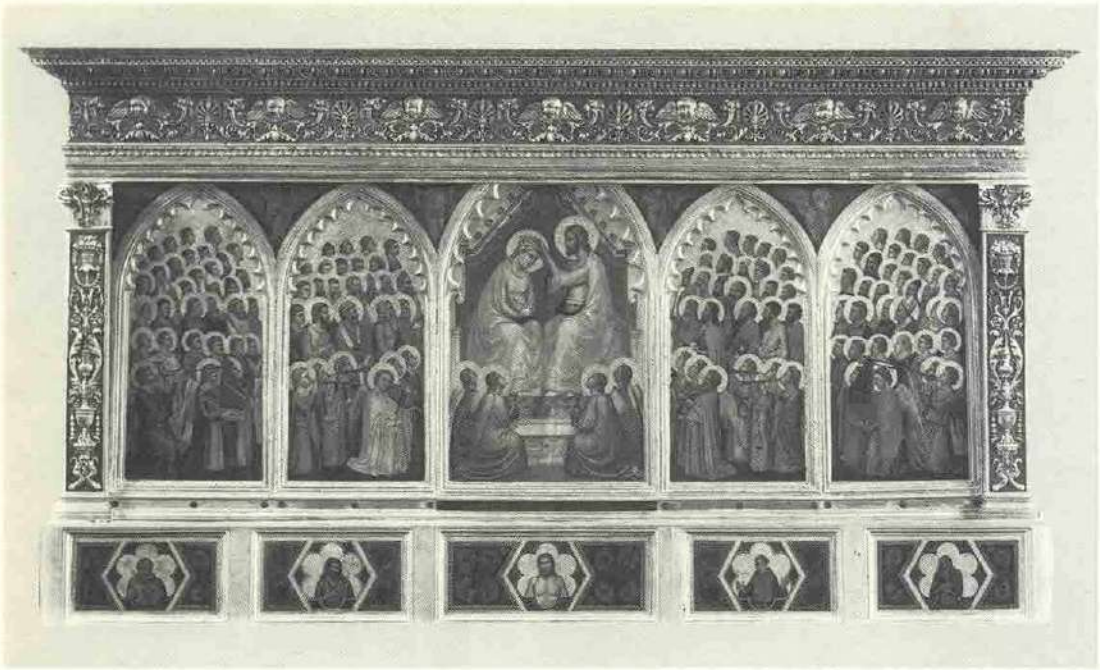
L'altro affresco lascia invece individuare il completo rifacimento, con sostituzione di un nuovo intonaco in tutta la zona che rappresenta il castello di Montemassi. Fu eseguito in maniera così fedele al prototipo martiniano che nessuno studioso, osservandolo dal basso, si era mai accorto della diversità di stesura, di quelle insicurezze evidenti, ora, anche in riproduzione. Probabilmente l'intonaco malandato fu abbattuto dopo aver preso un lucido od un'altra memoria del castello che vi era dipinto; inoltre chi eseguì il rifacimento aveva ancora una visione dello spazio da trecentista che non lo portava a tradire le caratteristiche di costruzione prospettica e di ribaltamento dei piani per cui la rappresentazione di Montemassi è così simile alle architetture in cui sono ambientate le storie del Beato Agostino Novello. Quindi, non un cambiamento icongrafico, come nel dipinto lorenzettiano, ma una vera e propria integrazione che tutto ci lascia pensare fedele, dopo il rifacimento dell'intonaco danneggiato[9].

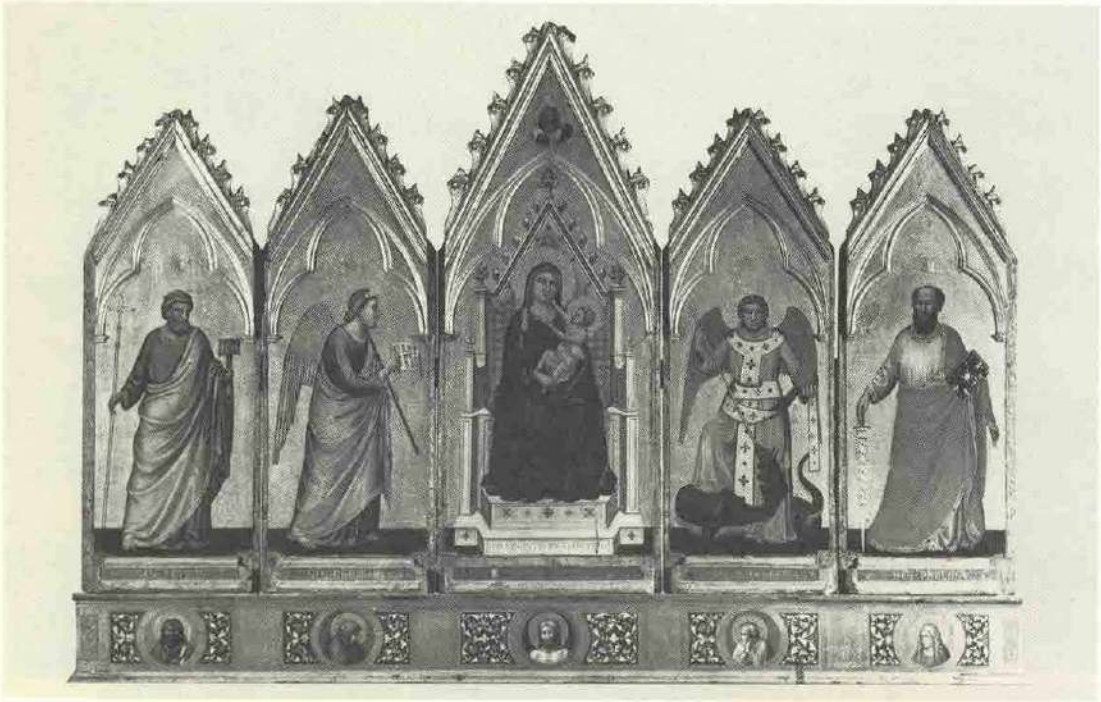
I documenti dell'Opera del Duomo di Siena testimoniano poi la continuità della manutenzione delle statue dipinte e delle tavole della cattedrale. L'annotazione di uscita con cui è segnalato un pagamento a Martino di Bartolomeo del 3 novembre 1404 per la tavola dell'altare dei maestri di pietra e legname "a la quale rimesse cierti colori e santi" ci introduce bene allo spirito con cui si vedeva quest'attività; il lavoro compiuto da Martino si individuava come un aggiornamento della pala a nuove esigenze di culto, cambiando od aggiungendo figure di santi e come un recupero dei colori che non rispondevano più allo loro funzionalità ottica, diremmo con un linguaggio da restauro moderno. L'intervento avviene unicamente (ma anche necessariamente) in nome della funzionalità della tavola come oggetto di culto e parte dell'arredo che dà prestigio alla cattedrale[10].

7. Simone Ma
da Fogliano a
Montemassi, p



7. Simone Martini, Guidoriccio da Fogliano alla presa di Montemassi, particolare; integrato alla fine del XIV secolo. Siena, Palazzo Pubblico.





8. Giotto, Incoronazione Baroncelli; polittico riquadrato da Domenico Ghirlandaio. Firenze, Santa Croce.

9. Giotto, Polittico. Bologna, Pinacoteca Nazionale.

A Firenze gli "spogli strozziani" ricordano i continui restauri ai mosaici del battistero, lavori di manutenzione su questo genere di decorazioni che si incontrano in ogni situazione, mentre nel 1392 Benedetto degli Albizi fa "compiere et racconciare" da Niccolò di Pietro Gerini una *Deposizione* in San Pier Maggiore, di cui ci lascia un ricordo interessante quando annota "et dipinsela Maso dipintore, grande maestro"[11].

2. Polittici gotici e cornici all'"antica"

Le tecniche di accompagnamento della pittura antica, oltre ad adattamenti suggeriti dalle esigenze d'uso[12], portano ad un genere di intervento che non è raro a Firenze dalla metà del XV secolo, la riquadratura dei polittici cuspidati: si riempiono gli spazi vuoti fra gli scomparti, si aggiungono paraste di stile rinascimentale ed un fregio ispirato alla nuova architettura. Le fonti coeve chiamano queste nuove cornici adornamenti all'"antica" e già l'Offner vi aveva richiamato l'interesse come "early modernizations"[13].

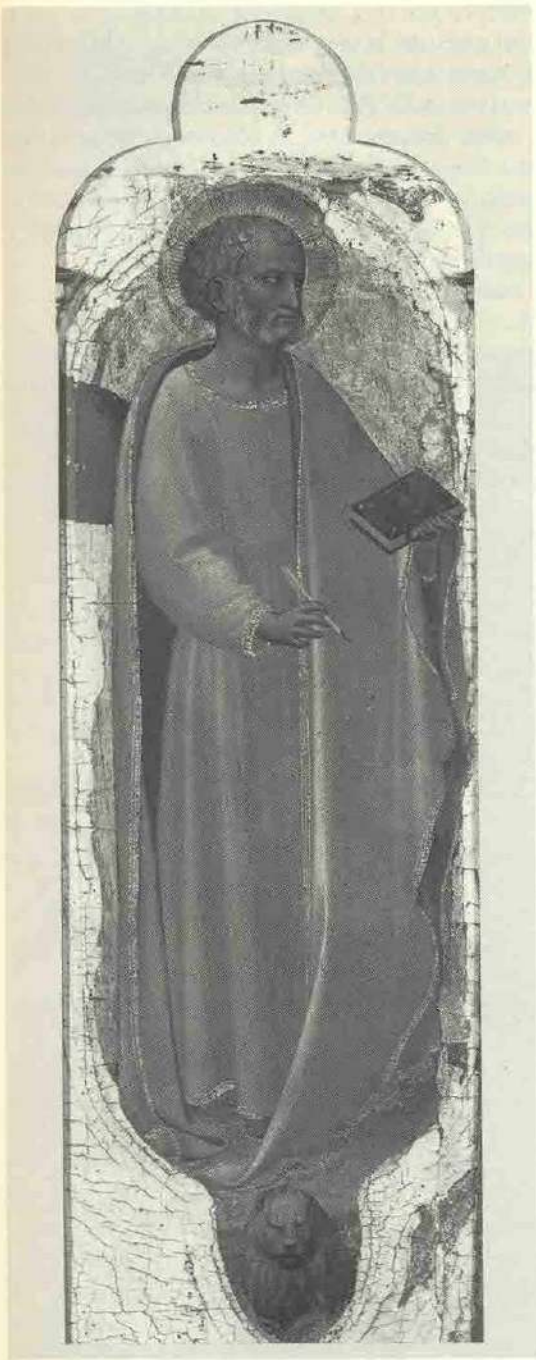
L'*Incoronazione Baroncelli* di Giotto fu aggiornata nella bottega del Ghirlandaio 8
con un preciso intento di conservare gli aspetti più strettamente figurativi di un maestro che godeva di grande prestigio presso gli umanisti e veniva ancora studiato dagli artisti, come, proprio in quegli anni, ci ricordano i disegni giovanili di Michelangelo. Ciò che non interessava più era la cornice gotica che possiamo immaginare simile a quella del polittico di Giotto della Pinacoteca di Bologna. La predella fu conservata nella lunghezza 9
originale, gli scomparti principali furono avvicinati eliminando i pinnacoli che li dividevano e scorciati nelle cuspidi; solamente nello scomparto centrale fu tagliata una porzione della pittura originale: la parte più alta del trono ed il coronamento con l'*Eterno fra angeli*, il frammento oggi a San Diego. Gli scomparti furono racchiusi in una cornice dorata di ottimo intaglio, formata da due pilastri e da un fregio con teste di cherubini; altre teste di cherubini furono dipinte negli spazi fra le ogive degli scomparti e la nuova cornice, senza scadere dalla qualità che, in un intervento così limitato, ci si potrebbe aspettare dal Ghirlandaio stesso. La pittura vera e propria non fu sottoposta a nessun ammodernamento né i restauri recenti hanno individuato ridipinture riferibili all'intervento ghirlandaiesco[14].

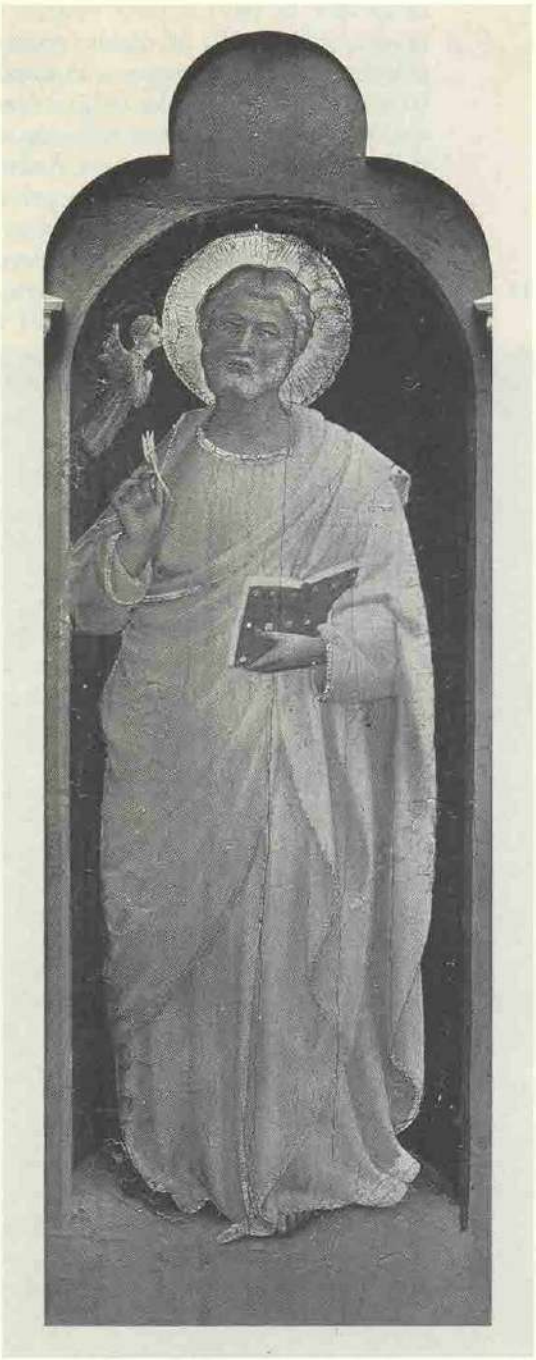
La cura e l'intelligenza con cui viene conservata ed, a suo modo, valorizzata la pittura di Giotto eliminando la carpenteria gotica rivela un atteggiamento selettivo fra pittura ed insieme dell'oggetto, dal quale ancor oggi è difficile liberarsi nelle scelte che nel restauro sono spesso inevitabili; ci mostra comunque il livello più alto delle *"early modernizations"* di solito ci introducono alla realtà più artigianale e conservano il carattere devozionale o araldico-devozionale che si individua nei *Ricordi* di Neri di Bicci quando nel 1472 è annotato il riadattamento di una tavola di Tommaso Soderini che si trovava in San Frediano: "fe' racconciare le punte dei colmi, rifece quattro angioletti di nuovo, ritoccò e ridipinse quasi tutte le figure vecchie, e di San Friano fece una Santa Margherita"[15].

L'ultimo grande esempio di polittico adattato in una nuova cornice all'antica da un pittore di piena dignità professionale è dato quando Lorenzo di Credi riquadra la tavola del Beato Angelico in San Domenico a Fiesole nel 1501. Gli scomparti del vecchio polittico 10-12
furono uniti in un solo riquadro con un fondo di architettura aperta su un paese che sostituì quello ad oro originale e l'insieme fu inserito in una grande cornice all'antica. Le sole ridipinture interessano il trono della Vergine, il nuovo fondo e qualche aggiustamento prospettico. Nei pilastri della nuova cornice furono inseriti i santini dei vecchi pilieri gotici, adattandoli a nicchiette prospettiche; e sospetto che solamente in questa occasione la *Gloria celeste* della National Gallery di Londra divenisse la predella di questa tavola[16].

A Bologna Francesco del Cossa rifa l'affresco trecentesco della *Madonna del*

10. Beato Angelico, Pala di San Domenico; riquadrata da Lorenzo di Credi nel 1501. Fiesole, San Domenico.





11. Beato Angelico, San Marco; dopo la rimozione dei rifacimenti di Lorenzo di Credi. Chantilly, Musée Condé.

12. Beato Angelico, San Matteo; con i rifacimenti di Lorenzo di Credi, 1501. Chantilly, Musée Condé.

Baraccano; ne salva la parte centrale ed elabora poi una situazione di mediazione fra il proprio stile e quello del dipinto originale nel costruire le pieghe del panneggio della figura principale, ma l'architettura e lo sfondo di paese sono del tutto affini allo stile che negli stessi anni (l'affresco è del 1472) il maestro rivela nella Pala Griffoni. Un comportamento analogo rivela il Graffione nella sua sola opera documentata, la Madonna che aggiunge ai Santi del Baldovinetti in Sant'Ambrogio a Firenze nel 1485 e la quale non risulta utile alla sua identificazione stilistica per il modo in cui cerca di adeguarsi al Baldovinetti: iconografia e tratti compositivi non sono più quelli del maestro più antico, ma il chiaroscuro segue con perfetta coerenza quello delle figure preesistenti[17].

13 Giannicola di Paolo, a Perugia, si trova a dover in parte ridipingere la *Pala dei disciplinati* di Giovanni Boccati nel 1519, e costruisce figure di uno stile diverso dal proprio, che fa concessioni a quello più arcaico del maestro quattrocentesco; ma la sua stesura nel desiderio di arcaizzare diviene solamente impacciata e fa individuare facilmente la vasta ripassatura[18].

Di lì a non molti anni maestri di maggior respiro avrebbero invece dimostrato ben altra capacità di attenzione e di interpretazione di stili a loro estranei, anche se al di fuori dei tentativi di manutenzione e ripristino delle pitture antiche. Il Moretto imita perfettamente alcune figure a ricamo di stile gotico sul piviale dei dottori della Chiesa nella pala di Francoforte mentre nel *San Luca* in San Giovanni Evangelista a Brescia inserisce un'icone che riproduce con assoluta fedeltà gli stilemi della maniera greca. Il Rosso Fiorentino rappresenta una piccola Madonna di maniera antica nel fondo del *Ritratto di giovinetto* di Napoli, con un effetto di insieme che la caratterizza molto bene, ma senza che la conservazione non buona permetta di verificare fino a che punto la nuova coscienza della "maniera", dello stile, lo portasse ad analizzare e costruire lo stile diverso della piccola immagine.

Siamo comunque ormai davanti ad una coscienza della maniera come sistema per costruire l'immagine che troveremo presto ben presente nel Vasari, con tutte le implicazioni sull'unità ed omogeneità necessarie in un intervento che modifichi o risarcisca un dipinto che si possono annoverare tra i presupposti necessari perché il restauro assuma una fisionomia diversa dalle normali attività di un pittore.

3. Adattamenti e rifacimenti fra Quattrocento e Cinquecento

Uno dei più bei ricettari della Biblioteca Nazionale di Firenze, il manoscritto palatino 1001, scritto in latino ed in un volgare veneto che ci orienta sulla sua origine, riporta varie ricette che riguardano più direttamente la pulitura dei dipinti; la data del 1561 annotata nel risguardo anteriore ci permette di volgerci a questo testo per verificare quali fossero i materiali e le procedure a cui si ricorreva nel XVI e, probabilmente, già nel XV secolo, quando una tavola appariva eccessivamente inscurita e la si voleva "alluminare". Ad esempio: *A dar el lustro all'oro vecchio e alle pitture.*

"Abbiate calcina viva perfettissima, sopra la quale vi metterete tanta acqua che avanzi tre ditta di sopra, et questa metterete in un vaso vedriato et faretela disfar molto bene con una bachetta, poi lassate schiarire, quando sarà chiara fattela distilar per lambico doi volte et serbatela, poi pigliate cenere di legna dolce et farette una lissia comuna, et se la sarà forte la sarà meglio assai; di questa ne pigliarete due inghistere et sabon bianco libre cinque rassato sottilmente et con una sponga lo farette disolver in detta lissia bene, poi distilate detta mattera doi o tre volte, et quanto più tanto sarà megliore; fatto questo mescolerete insieme libre tre di acqua fatta di cenere et sapone et libra una di acqua di

13. Giovanni Bocc
dei disciplinati; pa
rifacimenti di Gia
di Paolo, 1519.
Perugia, Pinacotec

13. Giovanni Boccati, Pala dei disciplinati; particolare con rifacimenti di Giannicola di Paolo, 1519.
Perugia, Pinacoteca Vannucci.

calcina; et quando vorrete adoprarla, prima netterete bene la tavola dalla polvere, poi con una sponga bagnarete nel sievo predetto e preparato. Bagna la tua opera fin a che la vederai bella, da poi con acqua chiara et netta lava la tua opera dalla maistra, da poi lassate secare et con la bocha al fondo sopra calcate con il bombaso gli darete il lustro. Ma nottate che bisognandovi lavare le figure tanto che venghino nette, di fare con tanta destrezza et modo che non li leviate il colore, et quando saranno seche datali sopra della chiara d'ovo che non sia sbattuta, item se l'ovo sarà sottile basterà solamente la maistra".

Si tratta di saper emulsionare bene le sostanze alcaline con composti grassi o proteici che permettono di rallentare e regolarne l'azione; l'attenzione e l'abilità del pittore che eseguiva la pulitura erano naturalmente i fattori determinanti perché l'operazione restasse nei termini voluti. Altre ricette presentano anche l'uso del miele, evidentemente come materiale che poteva trattenere in sospensione e limitare l'azione in profondità dei "corrosivi" (come si sarebbero chiamati in seguito), non diversamente da quanto fanno tuttora i restauratori che desiderano graduare l'azione dei reagenti fino al livello di pulitura che sembra loro ottimale per il dipinto affidato alle loro cure:

Modo di rinovar piture sopra tavola o vero in muro et sopra oro che siano vechie pareranno nove: "Pigliate una pignata invedriata nova et mettetevi dentro una libra di sapon negro et una inghistera di maestra fatta di cenere forte et di calcina viva come sapete, dipoi farete bollire fino ch'el sapon sarà disfatto, poi levatelo dal foco, poi abbiate un gotto d'aceto forte bianco, tre ovi con la chiara et rosso et una oncia di sal comune, et ogni cosa posta in un cadino, messeda come proprio se voleste farti brodetto, poi torete lira una di miel bianco et con le predette cose mescolatelo ben insieme, et quando vorete operare sarette presto con il dito o con il pennello in onger le figure e l'oro, et subito abiate la sponga et lavarate, ma fatte che la sia bagnata in lissia dolce ch'è meglio che in acqua, et quando bagnerette, fatte che la lissia o l'acqua sia netta et chiara et siate presto in adoprar la sponga et operar però leggermente, et farete le vostre opere come se fusse fatta da novo; se le vorete mondificar, pigliarete chiara d'ovo et late di fico, et messedate bene come sapete et operate".

Al medesimo: "Recipe fior di sapon bianco libre una, sal d'armoniaco oncie doi, gomma di cerese bianche oncie tre, acqua di pozzo netta quanto basti, et farete risolver ogni cosa bene et operate come è detto sopra".

Oppure, *A far nette le figure dipinte in muro et in tavola che pareranno nuove:* "Recipe cenere di rovere et tanta calcina viva et messedate ogni cosa insieme, poi fattene lissia caldata, poi pigliate del miel, sapon negro, et rosso di ovo, tanto di uno come dell'altro et fatte che ogni cosa sia insieme incorporata, poi con questa lissia distemperata et con questa fregate ch'è cosa provata: se le figure fussero di legno, basta solamente la lissia et con una sponga lavarle"[19].

Naturalmente si sarebbe scelta l'una o l'altra delle ricette secondo quanto era compatibile con la tecnica delle figure da pulire (dipinte ma anche scolpite), e secondo la rapidità dei risultati da ottenere. Un procedimento più lento e sicuro poteva essere preferito sia per non correre rischi di danneggiare una pittura importante ma anche, da un punto di vista più artigianale, per risparmiare il tempo che avrebbe richiesto una ridipintura più o meno parziale delle parti abrase, con tutti i problemi di accompagnamento fra parti vecchie e nuove che questa avrebbe presentato.

È da precetti di questo genere che possiamo capire che cosa accadde all'inizio del
14 Cinquecento al *San Gerolamo* di Berlino di Piero della Francesca. Fino al restauro eseguito fra il 1968 ed il 1972 la stesura del XVI secolo che caratterizzava la maggior parte della

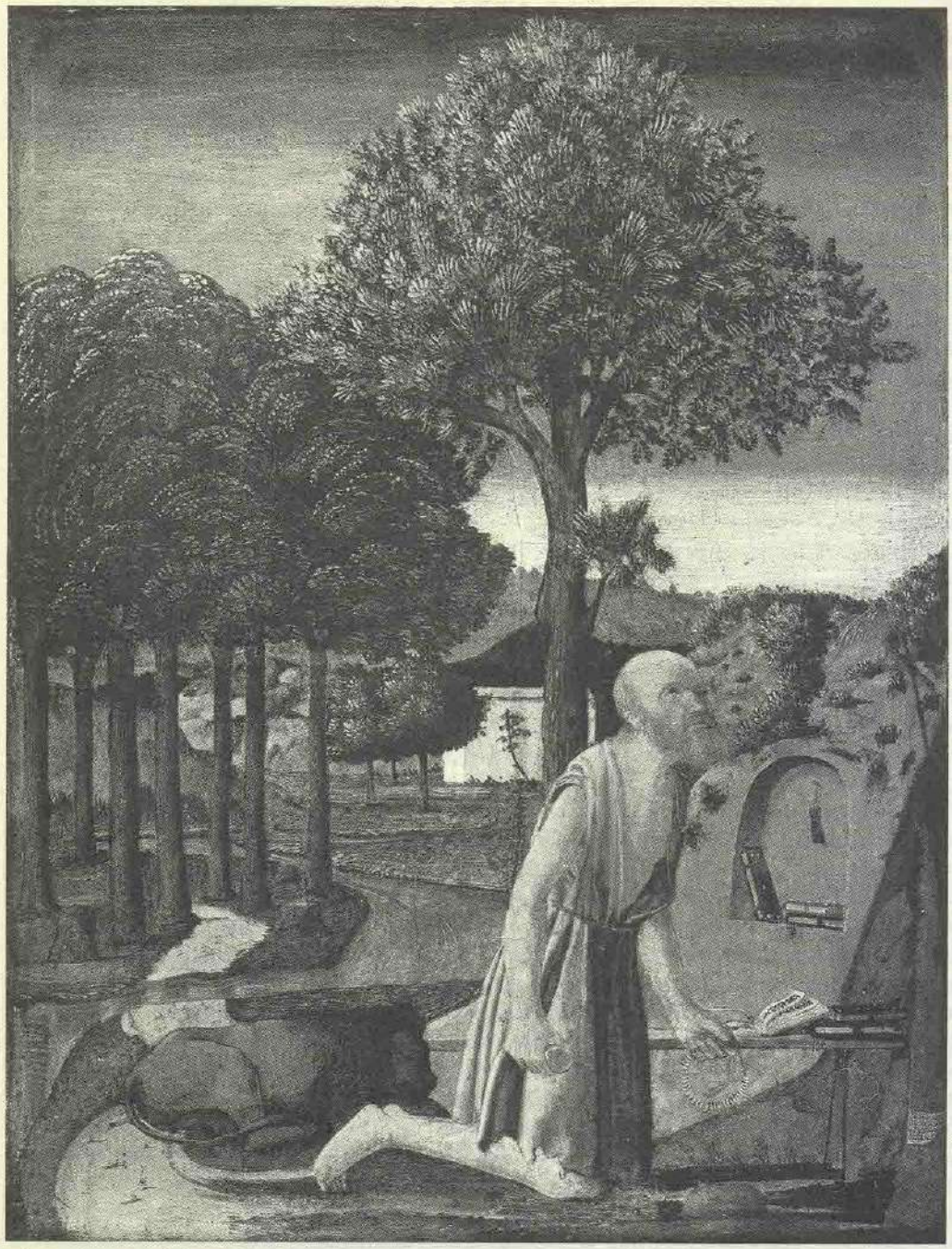
tavoletta datata 1450 era sempre stata notata, ma si pensava al completamento di un dipinto incompiuto, eseguito all'inizio del nuovo secolo. La pittura fortemente abrasa che è emersa sotto il rifacimento ci fa invece capire che questo fu un modo di correggere gli eccessi di pulitura, in maniera molto rispettosa nella figura, nella nicchietta coi libri scavata nella roccia, nel cartiglio con la firma, più libera nel paese e negli alberi "restaurati" quasi esclusivamente nella loro funzione iconografica. L'aggiornamento stilistico più evidente (e che ha portato ad equivoci di lettura nel Bode, ad una diffidenza sulla veridicità della data da parte di Longhi) avvennne nel cielo eliminando le nuvole che vi scandivano la profondità come nel *Battesimo* di Londra o nella *Battaglia di Costantino*. Al gusto per la definizione spaziale troppo quattrocentesca del cielo pierfranceschiano, il pittore del rifacimento ne sostituì uno sfumato che, secondo le buone norme del primo classicismo, degradava dalla maggior intensità del cielo profondo al chiaro dell'orizzonte[20]. 15

Più spesso è solamente un cambiamento di gusto che fa modificare una pittura nella quale si vuole eliminare qualche tratto che disturba per il carattere troppo antiquato, secondo un atteggiamento che si intravede quando il Michiel, con una descrizione per la quale è difficile non pensare alla *Madonna Frizzoni* del Museo Correr, ricorda un Giovanni Bellini visto il 15 gennaio 1532 in casa di Antonio Pasqualino del quale segnala il rifacimento del Catena ma osserva i pregi pittorici senza tornare ulteriormente sul problema della differenza di mano: 18

"La mezza figura de nostra Donna, molto minor del naturale, a guazzo, fu de man de Zuan Bellino, riconzada da Vincenzo Cadena, el quale in loco de uno zambellotto steso da dietro, li fece uno aere azzurrino. Sono molti anni che la fece et è contornata apparentemente con li riflessi fieri mal uniti con le mezze tinte; è però opera laudabile per la grazia delli aeri, per li panni, e le altre parti"[21].

Ma il rifacimento può essere eseguito non per ammodernare ma anche per dare un carattere più tradizionale al dipinto, come si vede bene nell'*Orazione nell'Orto* della predella della *Pala Colonna* di Raffaello, assolutamente coerente alla fama di "semplici e venerande donne" che le monache di Sant'Antonio di Perugia avevano ancora presso il Vasari. Il confronto col cartonetto della Pierpont Morgan Library e con la radiografia rivela che la lettura dell'*Orazione nell'Orto* del Metropolitan Museum viene resa più facile con l'angioletto in volo che sostituisce il semplice calice della prima stesura e con la maggior evidenza che viene data al profilo perduto di Cristo, troppo scorciato per una lettura dell'immagine poco colta[22]. I piccoli adattamenti sono dovuti ad un pittore umbro coevo, non certamente a Raffaello stesso. Non sempre la distinzione fra rifacimento autografo ed adattamento delegato ad un aiuto, a un continuatore o ad una figura di fiducia di un maestro è però facile. Penso ad opere rimaste a lungo nello studio di un pittore e riprese in un secondo momento, come era avvenuto alla sventurata *Madonna del coniglio* del Correggio da cui furono rimossi tutti gli aggiustamenti finali, che vi aveva introdotto il Correggio, nel disgraziato restauro del 1935[23]. 19, 20

A volte ciò che radiografie, raggi ultravioletti o infrarossi denunciano come un rifacimento risponde infatti a requisiti che non permettono di attribuirlo ad altri che all'autore della prima stesura. Come filosofia della conservazione basterebbe, per non distruggere queste rielaborazioni autografe, ricordarsi del principio per cui non è lecito considerare ridipintura da rimuovere niente che non si possa datare come tale. Penso, in particolare, a quanto è accaduto alla *Madonna col Bambino* di Dublino di Paolo Uccello con la rimozione del velo azzurro che ne copriva la testa attutendo quell'aspetto di "Vergine contadina", secondo la viva espressione di Alessandro Parronchi, che da solo spiega perché 16, 17



14. Piero della Francesca, San Gerolamo; con i rifacimenti dei primi anni del Cinquecento. Berlino Dahlem, Staatliche Museen.

15. Piero della Francesca, San Gerolamo; dopo la rimozione dei rifacimenti dei primi anni del Cinquecento. Berlino Dahlem, Staatliche Museen.

16. Paolo Uccello, Madonna col Bambino; dopo la rimozione dei rifacimenti autografi.

Dublino, National Gallery of Ireland.

17. Paolo Uccello, Madonna col Bambino; con i rifacimenti autografi. *Dublino, National Gallery of Ireland.* 146

18. Giovanni Bellini, Madonna Frizzoni; col cielo rifatto nei primi anni del Cinquecento. Venezia, Museo Correr.

19. Correggio, Madonna del coniglio; con i rifacimenti autografi. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

20. Correggio, Madonna del coniglio; dopo la rimozione dei rifacimenti autografi. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

il committente o Paolo Ucc
Vergine partecipasse con m
immagine devozionale.

Nonostante che la rid
impossibile perché nessun
Uccello, ammesso che si ri
di farlo, in tempi in cui i
il velo rimosso partecipav
preferiscono distinguere d
dell'Ottocento, quando
incontriamo nella collezi
avrebbe suggerito questa
anteriori al suo inserime

Talvolta può esse
autografo, come nel ritra
sentirci debitori a Long
rifacimenti antichi, al d
poter essere concepita
materico della stesura
mancano di luminosità
di posto al paesaggio
destra che non ha più l
All'esame diretto si p
sono resi i capelli sorm
il rifacimento è auto
limitarci a proporre
sempre interne alla l

Alla luce di q
estetica" non è sco
comunque nell'amb
maggior freschezza
delle ridipinture. È
Felicini del Francia
al 1494, rimuover
probabilmente ver
scomparto princip
di San Giovanni.
di per sé così opi
rimossa la sua sec
1494, con qualch
a destra[26].

4. Restauro di a
Il problema dell
sostituzione, de
sul Palazzo Duc
destruitur in p

il committente o Paolo Uccello stesso avesse deciso per una soluzione in cui la testa della Vergine partecipasse con minor vigore ad un carattere più da teorema prospettico che da immagine devozionale.

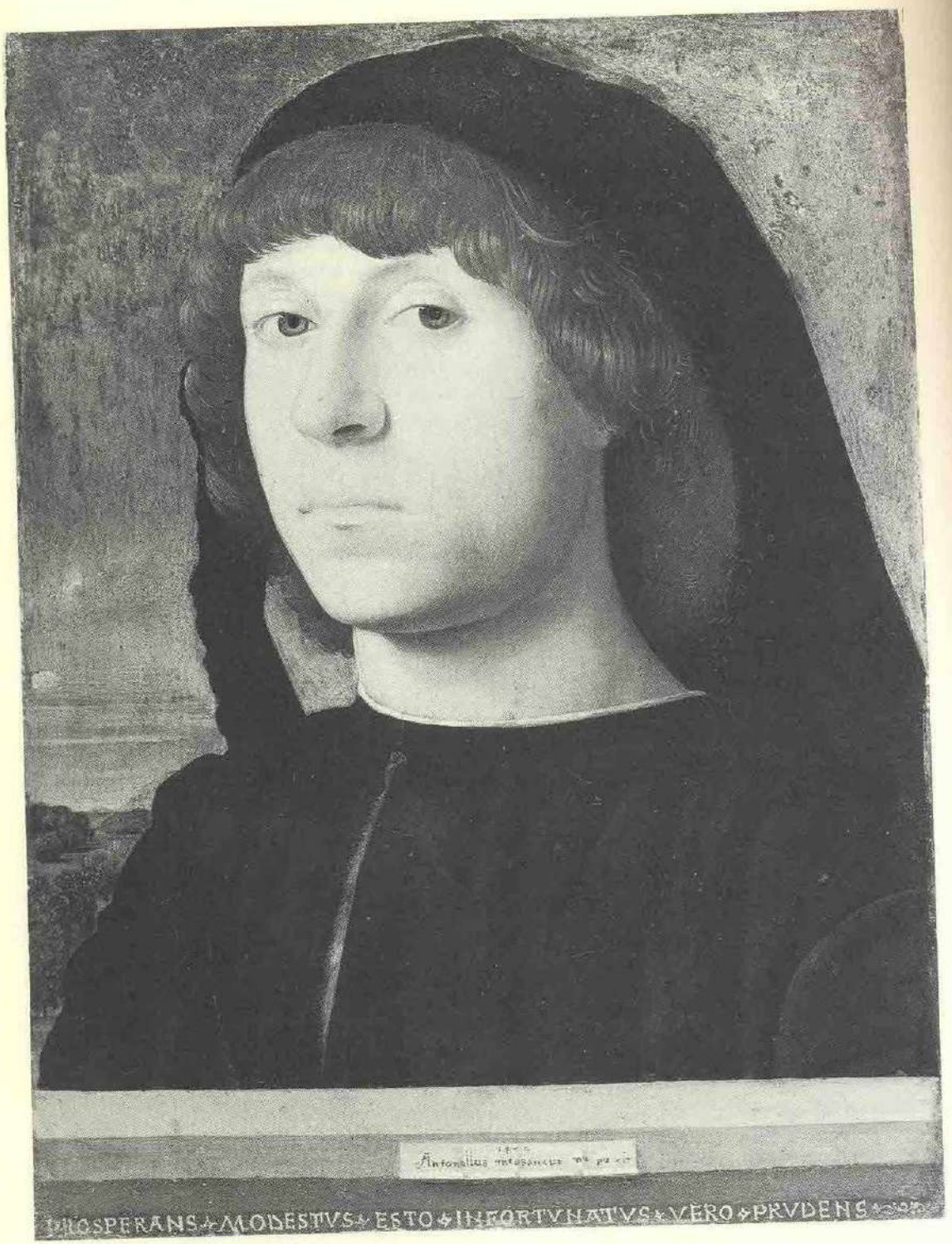
Nonostante che la ridipintura coprisse alcuni danni, una datazione più tarda è infatti impossibile perché nessuno si sarebbe mai posto il problema di imitare lo stile di Paolo Uccello, ammesso che si ricordasse l'autore della tavola e si avesse la capacità e l'intenzione di farlo, in tempi in cui il rifacimento rappresentava comunque un aggiornamento. Ed il velo rimosso partecipava proprio delle caratteristiche del momento stilistico che molti preferiscono distinguere da Paolo Uccello per costituirne il "Maestro di Prato". Alla fine dell'Ottocento, quando la tavoletta inizia il suo viaggio attraverso il mercato, la incontriamo nella collezione Bardini con un'attribuzione a Lorentino di Arezzo che mai avrebbe suggerito questa soluzione già testimoniata nelle prime immagini fotografiche, anteriori al suo inserimento fra le opere di Paolo Uccello o del "Maestro di Prato"[24].

Talvolta può essere un motivo più decisamente di gusto a dettare un rifacimento autografo, come nel ritratto di Antonello a Berlino datato, una volta, 1478. Tutti dobbiamo sentirci debitori a Longhi per averci insegnato ad individuare il cielo ed il paesaggio come rifacimenti antichi, al dato stilistico ("la testa ha proiezioni d'ombra troppo accusate per poter essere concepita in 'plein air' ") si accompagna infatti il comportamento ottico e materico della stesura con cui sono resi il cielo ed il paese, che è quello dei rifacimenti: mancano di luminosità per il fondo nero che seguita a trasparire, mentre "per fare un po' di posto al paesaggio (che per altro resta alquanto sacrificato) si è smantellata la spalla destra che non ha più l'appiombo prospettico come sempre negli altri ritratti del maestro". All'esame diretto si può però costatare che le lumeggiature biacca o giallorino con cui sono resi i capelli sormontano la stesura del cielo; quindi, e nonostante le sue incongruenze, il rifacimento è autografo e se vogliamo esprimere la nostra insoddisfazione dobbiamo limitarci a proporre come autore del paesaggio Jacobello o a pensare ad altre soluzioni sempre interne alla bottega di Antonello[25]. 21

Alla luce di quella che nella teoria idealista sul restauro è stata definita l'"istanza estetica" non è scontata la conservazione di rifacimenti eseguiti dall'autore stesso, o comunque nell'ambito della sua bottega, dato che la prima stesura può darci un testo di maggior freschezza e spesso il rifacimento avrà la pesantezza di materia, l'opacità, propria delle ridipinture. È, credo, cedendo a queste tentazioni che nel 1967 la cimasa della pala Felicini del Francia *(Cristo morto con angeli)* fu recuperata nella prima stesura, databile al 1494, rimuovendo una ridipintura totale, eseguita nello stile più tardo del pittore, probabilmente verso il 1515, quando furono eseguiti anche altri aggiustamenti nello scomparto principale della tavola attestati dal saggio di pulitura eseguito sulla spalla destra di San Giovanni. Se la qualità del Francia più antico giustifica esteticamente una scelta di per sé così opinabile, si deve tuttavia notare che i solventi ed i reagenti con cui è stata rimossa la sua seconda stesura hanno causato qualche impoverimento anche su quella del 1494, con qualche danno che si fa più insistito soprattutto sull'ala più in vista dell'angelo a destra[26].

4. Restauro di affreschi

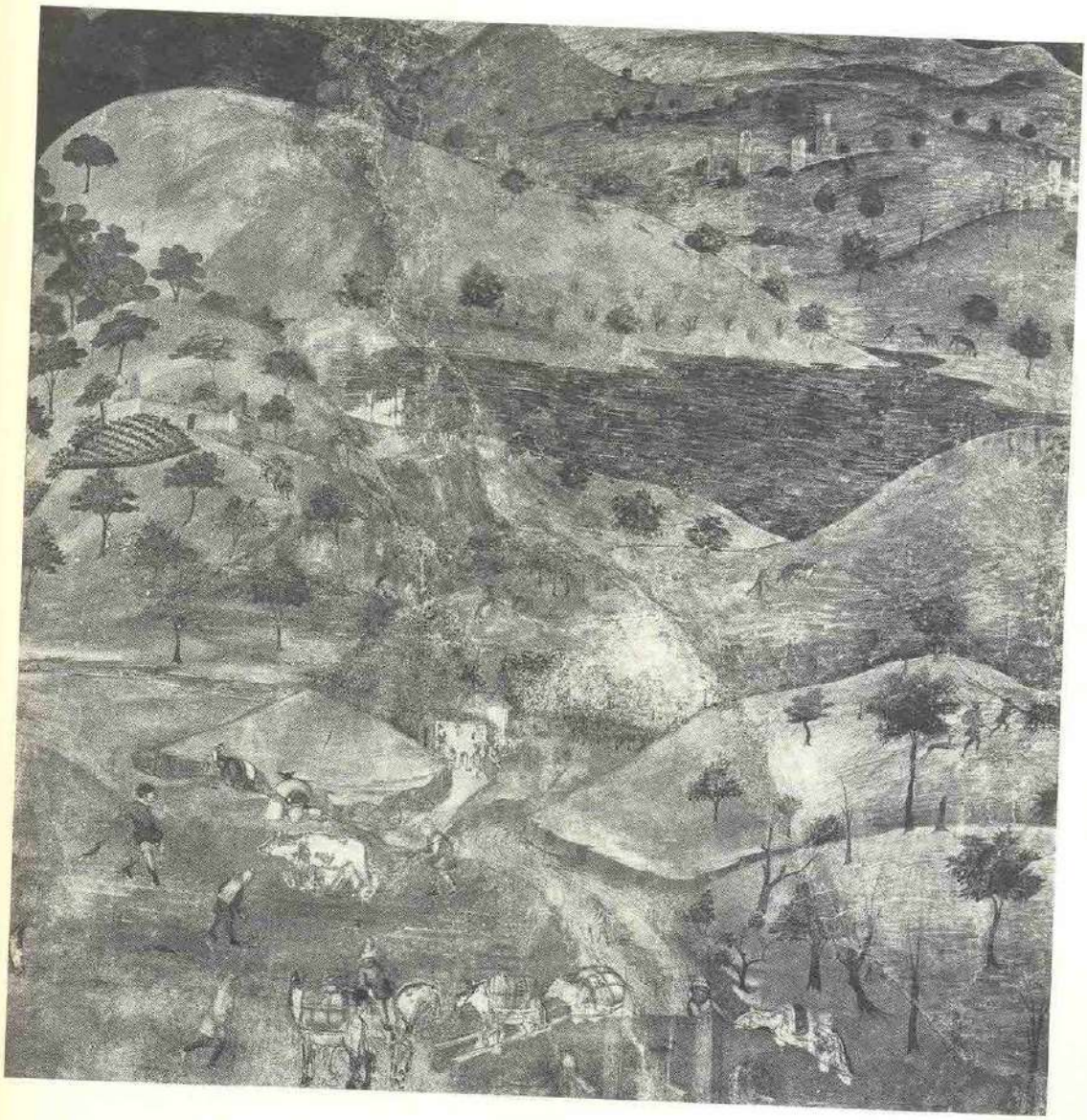
Il problema della manutenzione e, quando fossero ad un punto estremo di degrado, della sostituzione, dei cicli di affreschi si segue molto bene attraverso i documenti veneziani sul Palazzo Ducale, fin dal 1409, quando si nota che la Sala del Maggior Consiglio *"multum destruitur in picturis"*; pertanto gli Ufficiali al Sal *"dictas picturas faciant reaptari de*



21. Antonello da M
Ritratto di giovane.
Berlino Dahlem, St
Museen.

21. Antonello da Messina, Ritratto di giovane. Berlino Dahlem, Staatliche Museen.

22. Ambrogio Lorenzetti, Il Buongoverno; particolare con l'integrazione di Pietro di Giovanni Orioli, 1492. Siena, Palazzo Pubblico.



denariis nostri communis cum quam minori sumptu fieri poterit non transcunda summam ducatorum ducentorum". Una delibera del Senato del 9 luglio 1422 torna sulla necessità di incaricare un pittore di tenere in ordine i dipinti che *"cadunt in dies", "pro laudabili et perpetua fama tanti solemnissimi operis, et pro honore nostri dominii et civitatis nostrae".* Il primo settembre 1474 viene accettata l'offerta di Gentile Bellini di mantenere "ben in conzo" le pitture della Sala del Maggior Consiglio, senza altra retribuzione che la concessione della prima "sanseria de fondego" che restasse libera e nel 1479, quando egli è a Costantinopoli, l'incarico viene esteso a Giovanni Bellini.

Ma quando, nel 1515, Luca Luchini, aiuto del fu Gentile e di Giovanni Bellini, si offre per mantenere in ordine le pitture della Sala del Maggior Consiglio, non si riferisce più agli affreschi tardo gotici, ma ai teleri dipinti da loro, dai loro aiuti, da Alvise Vivarini e dal Carpaccio: ad un certo momento l'ordine in cui andava tenuta la sala imponeva di rifare i dipinti troppo danneggiati e, in questo caso, si è anche passati dall'affresco al telero. Negli *Annali veneti* di Lorenzo Malipiero Gentile e Giovanni Bellini sono ricordati non per aver rifatto di nuovo, ma per aver restaurato la *Battaglia dei Veneziani col Barbarossa,* intendendo il restauro secondo un concetto per cui anche oggi, con le tele del Tintoretto, dei Bassano, del Veronese e dei suoi eredi, avremmo la stessa sala che era stata affrescata da Gentile da Fabriano e dal Pisanello, almeno dove sono celebrati gli stessi episodi della storia veneta. Oppure, nella Sala dei Giganti del Liviano di Padova avremmo ancora il ciclo degli Uomini illustri fatto eseguire nel Trecento dai Carraresi negli affreschi rinnovati da Domenico Campagnola ed i suoi aiuti nel 1540[27].

Il risarcimento di parti perdute, od il rinnovamento di zone di intonaco pericolanti porta però ad interventi molto vicini al restauro per la necessità di accordare i rifacimenti alla parte originale, con espedienti tecnici adatti ad accompagnarla nella stesura ed imitandone alcuni stilemi, se non proprio comprendendone lo stile. Nel 1467 quando Benozzo Gozzoli interviene sulla *Maestà* di Lippo Memmi a San Gemignano (dopo gli ampliamenti che già aveva subito da parte di Bartolo di Fredi nella seconda metà del Trecento) imita i piedi appuntiti della pittura trecentesca nella figura di San Luigi e riprende con molta cura i fregi trecenteschi ed i caratteri onciali, ormai obsoleti, delle iscrizioni originali[28].

Analogo, ma più complesso, anche nella capacità di raggiungere un equilibrio fra lo stile proprio e quello della pittura originale, è il modo in cui Pietro di Giovanni Orioli
22 esegue la vasta integrazione nell'estremità destra del paesaggio nel *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti. Confusa con i successivi interventi di Girolamo di Benvenuto fino ai recenti chiarimenti sull'identità dell'Orioli da parte di Alessandro Angelini, la parte rifatta nel 1492 segue gli stilemi del maestro trecentesco nella resa delle montagne, soprattutto nel modo in cui si ritagliano lungo l'orizzonte contro il fondo di oltremare, ma più di un particolare si presta ad un confronto con paesaggi del maestro come quello della *Sulpicia* dalla Walters Art Gallery, che, nonostante qualche incertezza di stesura, elimina qualsiasi dubbio sull'autore dell'integrazione[29].

Nel Rinascimento si hanno anche testimonianze di trasporti di affreschi: il Michiel in casa di Alessandro Cappella a Padova ricorda la "testa di San Zuanne a fresco in muro, riposta in un quadro di legname, fu de man de Cimabue Fiorentino, tolta dalla chiesa de' Carmelitani quando la se brusò"; uno dei tanti esempi di croste di intonaco staccate da un affresco, come se ne incontrano in tutti i tempi e che venivano eseguite soprattutto in occasione di demolizioni od imbiancature. Spesso l'assenza di una testa da un affresco che viene scoperto sotto lo scialbo denuncia il tentativo di staccare una di queste croste;

e gli esempi sono numerosissimi, fino a quanto ci ricorda Stendhal sul palazzo dei Papi ad Avignone nel 1837, dove militari che occupavano l'edificio tagliavano le teste "di Giotto" dagli affreschi trecenteschi per venderle ai visitatori di passaggio[30].

Ben altro impegno dimostrano i trasporti a massello di dipinti murali. Il primo del quale si ha notizia è quello che interessa un dipinto dalla superficie pittorica ben conservata come la *Resurrezione* di Piero della Francesca a Sansepolcro, trasferita da una parete all'altra del palazzo comunale ad una data sulla quale orienta la notizia di alcuni lavori edilizi intrapresi nel 1474; il solo danno verificabile sta nella perdita di parte delle colonne che l'inquadravano prospetticamente[31].

Il ricordo in Vitruvio ed in Plinio il Vecchio delle pareti dipinte trasportate da Sparta a Roma nel 59 avanti Cristo probabilmente fece di queste operazioni uno dei tanti momenti di paragone nei quali gli architetti del Rinascimento si volevano mettere a confronto con gli antichi; un manoscritto attribuibile a Baldassarre Peruzzi, proprio a proposito dei pregi dei muri in laterizi (lo stesso contesto in cui Vitruvio ricordava il trasporto dei dipinti murali) annota: "In Siena mia città una opera di magiore amiratione, la facia larga piei dicioto, alta piei dodici, di maravigliose e antiche piture, tagliata e trasferita in altro luogo nella residenza della Merchantia"[32]. Dal XV secolo è perciò diffusa la pratica dei trasporti a massello, destinata ad una lunga vita, fino alle attenzioni su cui si sofferma il Forni nel 1866, anche se non sempre con l'esito felice della *Resurrezione* di Piero della Francesca; è Mengs il quale ricorda che "in simiglianti casi sempre succede che col nuovo umido e co' sali della calce si forma sopra le pitture a fresco una spezie di tartaro che le ricopre e le fa parere svanite"[33].

Capitolo I
Verso il restauro

1. E. Viollet-le-Duc, 1854-1868, p. 14. La raccolta più organica di notizie su interventi eseguiti su opere d'arte nel mondo greco e romano si deve a Michelangelo Cagiano de Azevedo, 1952, e 1965. Non mi trova d'accordo l'atteggiamento di Giuseppe La Monica che vuole trovare negli interventi di cui abbiamo notizia nel mondo antico un vero e proprio carattere di prototipi di qualsiasi intervento di restauro; cfr. *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974. Il problema del contenuto semplicemente edonistico o meno delle arti figurative si intreccia strettamente a quello del riconoscimento o no dell'artista come operatore culturale, limitandosi a poche citazioni di opere più facilmente reperibili. Cfr. l'antologia a cura di F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, Bari 1980. Il richiamo a Seneca si riferisce a *Ad Lucilium epistulae morales*, lettera 88, par. 21-23. Cfr. la discussione di ulteriori esempi in Conti, 1973, pp. 31-32 e 208.

2. Origene, *In Genesim homil.* XIII. Fra alcune delle icone medievali su cui si sono identificati rifacimenti cfr.: P. Cellini, *La Madonna di San Luca in Santa Maria Maggiore*, Roma 1943; A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano-Firenze 1951, pp. 27-28; C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1960; P. Cellini, 1950; C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, in "Bollettino d'Arte", 1961, pp. 24-32; I. Toesca, *L'antica Madonna di Sant'Angelo in Pescheria a Roma*, in "Paragone", n. 227, 1969 pp. 13-18.

3. Sul riuso di marmi ed altri materiali antichi cfr. Greenhalg, 1984; Settis, 1986, pp. 383-410. Sulla testa della *Herimankreuz* cfr. R. Wesenberg, *Das Herimankreuz*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra, Köln 1972-1973, II, pp. 167-176. Per un esempio significativo di stratificazioni votive nell'oreficeria, sul reliquiario di Santa Fede di Conques, cfr. Gauthier, 1977.

4. La stesura più recente ha un forte carattere ed una buona qualità, tanto che è stata attribuita al "Maestro della Madonna di San Brizio" da Miklos Boskovits (*Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti Procacci*, 1977, pp. 94-105), non so però se concordare con il riferimento a questo maestro di una pittura che, per me, risale a modelli suggeriti da Cimabue verso il 1280. Dall'ambito dell'Istituto Centrale di Restauro è nata la proposta di una datazione assurdamente tarda del rifacimento in quanto sarebbe eseguito ad olio, cfr.: Cordaro, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri...*, in "Arte Medievale", 1983, pp. 263-276; *Dalla raccolta alla musealizzazione*, a cura di G. Testa e R. Davanzo, Todi 1984, p. 14; J. Polzer, *The Virgin and Child enthroned from the Church of Servites in Orvieto*, in "Antichità viva", 1984, n. 3, pp. 5-7. Non discuto gli argomenti di Annarosa Ciofi Luzzatto e Laura Conti per cui l'individuazione di olio dovrebbe risalire al legante usato nella ridipintura escludendo la sua presenza in seguito a vecchie pratiche di manutenzione. La deduzione della datazione posteriore al Quattrocento echeggiata da Polzer o quella di Cordaro che vuole il rifacimento ad olio "molto posteriore" dimenticano la discussione di questo legante non solo in Cennino Cennini ma nello stesso Teofilo, dimostrando un'informazione sorprendentemente scarsa sulle antiche tecniche.

5. G. Stout, *A Puzzling Piece of Gold-leaf Tooling*, in "Notes" del Fogg Art Museum, 1929, pp. 141-152; C. Gomez Moreno-A.K. Wheelock-E.H. Jones-M. Meiss, *A Stenese St. Dominic modernized twice in the Thirteenth Century*, in "The Art Bulletin", 1969, pp. 363-366. I punzoni usati per il rifacimento trecentesco ricorrono in opere di Ugolino di Nerio, cfr. M.S. Frinta, *Note on the Pounced Decoration of two early Painted Panels in the Fogg Art Museum*, in "The Art Bulletin", 1971, pp. 306-307. Analoga è stata anche la sorte del *San Francesco* firmato da Margarito della Pinacoteca di Arezzo, dipinto dopo una ventina di anni al di sopra dell'immagine originale individuata dalla radiografia, cfr. A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in "Bollettino d'Arte", 1973, p. 108.

6. Romano, 1984, p. 30, con rimando agli equivoci più significativi. Un caso di stesure sovrapposte identificato e risolto col salvataggio di entrambe mediante un distacco (grazie alla presenza di uno strato di vernice che le isolava l'una dall'altra) è quello della piccola Croce del Museo Bandini a Fiesole descritto in Procacci, 1953.

7. Vasari, 1568, I, p. 184; F. Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846, p. 103; L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa 1898, pp. 193, 279, 448; Lupi, 1909, p. 54; Papini, 1909, pp. 441-457; M. Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, in "The Art Bulletin", 1933, pp. 159-160.

8. I. Hueck, *Frühe Arbeiten des*

Simone Martini, in "Münchener Jahrbuch", 1968, pp. 29-60. Per alcuni degli esempi più significativi cfr.: P. Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, pp. 136-137; C. Brandi, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in "Bollettino d'Arte", 1950, pp. 160-170; E. Carli e C. Brandi, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, in "Bollettino d'Arte", 1951, pp. 248-260; L. Tintori-E. Borsook, *Gli affreschi di Montesiepi*, Firenze 1969; L. Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in "Bollettino d'arte", 1972, p. 75.

9. Sul *Buongoverno* cfr.: Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, III, nota 1 p. 224; Brandi, 1955. Il rifacimento nel *Guidoriccio* è stato individuato a seguito dei restauri compiuti recentemente, sulla scia dell'interesse suscitato sull'affresco per la grottesca ipotesi che vuole toglierlo a Simone Martini, cfr. M. Seidel, *'Castrum pingiatur in Palatio'*, in "Prospettiva", n. 28, 1982, p. 24.

10. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena 1854, pp. 285, 651; V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, I, Siena 1911, note 9, 36, 59, 60 pp. 238 e segg., note 37, 63, 77, 140, 143, pp. 317 e segg.; P. Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, p. 164.

11. Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 2 p. 628; G. Milanesi, "Nuova Antologia", 1870, pp. 13 e segg., ristampato in *Sulla storia dell'Arte toscana. Scritti vari*, Firenze 1873, p. 339. Per i restauri di mosaici a Firenze cfr.: Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 2 p. 343; K. Frey, in Vasari, *Vite...*, I, München 1911, p. 323. Gli interventi di manutenzione e adattamento delle decorazioni musive nel Medioevo godono di una letteratura piuttosto ampia, limitandosi ad alcune opere guida, cfr.: Riolo, 1870, pp. 7-9 e 40; Gerola, 1917; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1917; Ricci, 1930-1937; G. Bovini, *L'aspetto primitivo del mosaico teodoriciano raffigurante la "Civitas Classis"*, in "Felix Ravenna", 1951, aprile, pp. 57-62; C. Bertelli, *Un antico restauro nei mosaici di Santa Maria Maggiore*, in "Paragone", n. 63, 1955, pp. 40-42; Matthiae, 1967. Sul restauro di mosaici nel XV secolo cfr.: Vasari, 1568, I, p. 381; Milanesi, in Vasari, III, 1878, nota 1 p. 274; L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 18-114 e 140-164; A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 142; Kennedy, 1938, pp. 237-238, 249-251; Ponticelli, 1950-1951, pp. 123-126; H.W. Kruft, *Domenico Gagini*, München 1972, p. 248.

12. Si ricorderà l'abitudine di sagomare crocifissi più antichi quale si diffonde a Firenze al tempo di Lorenzo Monaco (cfr. Conti, 1973, p. 210).

13. R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, III, V, New York 1947, nota 10 pp. 88-89; B. Berenson, *Homeless Paintings*, ed. London 1969, pp. 44-45; G. Sinibaldi-G. Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Firenze 1943, n. 145; B. Klesse, *Der Meister des Hochaltars von San Martino a Mensola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1959, pp. 245-252; U. Procacci, *La tavola di Giotto sull'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 17-20, 38-43; Marcucci, 1965, pp. 48, 50, 111; F. Guidi, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in "Paragone", n. 223, 1968, p. 36; M. Boskovits, *Appunti su un libro recente*, in "Antichità viva", 1971, n. 5, p. 9; Conti, 1981, pp. 40-41; G. Ragionieri, *Fra adattamento e "restauro": polittici e cornici all'"antica"*, in *Domenico Ghirlandaio. Restauro e storia di un dipinto*, catalogo della mostra, Figline Valdarno 1983, pp. 24-26.

14. F. Zeri, *Due appunti su Giotto*, in "Paragone", n. 85, 1957, pp. 75-87; Ragionieri, cit. Sulla disponibilità del Ghirlandaio anche per lavori minori e per interventi eseguiti su tavole antiche nella sua bottega (come il polittico Galli Dunn di Taddeo Gaddi nel Metropolitan Museum) cfr.: Vasari, 1568, I, p. 462; G. Carocci, *Il museo di Firenze antica*, Firenze 1906, p. 16; Conti, 1979, p. 153; A. Conti, in *Domenico Ghirlandaio. Restauro e storia*, cit., p. 7; C. Caneva, in *Capolavori a Figline*, catalogo della mostra, Figline Valdarno, 1985, p. 46. L'insuccesso a cui poteva portare tecnicamente la mancanza di esperienza in questo genere di lavori è attestato dal rifacimento dei volti della Madonna e del Bambino nella pala dipinta dal Botticelli per Sant'Ambrogio, per cui Berenson proponeva come autore il Perugino, cfr. *Un Botticelli dimenticato*, in "Dedalo", 1924-1925, pp. 17-41.

15. Su vari interventi di Neri di Bicci su tavole antiche cfr.: Milanesi, in Vasari, III, 1878, note pp. 85-86; E. Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in "Antichità viva", 1970, n. 3, pp. 3-20; B. Santi, *Dalle Ricordanze di Neri di Bicci*, in "Annali della Scuola N.le Sup. di Pisa", classe di lettere, 1973, pp. 175-177; Neri di Bicci, 1976, pp. 19, 35, 66, 222, 353, 357, 382-383.

16. Vasari, 1568, I, p. 360; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974², pp. 189-190; U. Baldini, *Contributi all'Angelico: il trittico di San Domenico a Fiesole e qualche altra aggiunta*, in *Scritti Procacci*, 1977, pp. 236-246. Lorenzo di Credi interviene, con l'aggiunta dei grifi nella cornice, anche sul monumento a Giovanni Acuto di Paolo Uccello cfr.: Milanesi, in Vasari, IV, 1879, nota 5 p. 568; Reymond, *L'architecture des peintres aux premières années de la Renaissance*, in "Revue de l'Art", 1905, p. 48 e nota 1.

17. L'affresco del Baraccano è stato staccato nel 1969 da Ottorino Nonfarmale, su di esso cfr. la scheda in *Arte e pietà*, catalogo della mostra, Bologna 1980, n. 1, pp. 145-147. L'immagine trecentesca non appartiene però a Lippo di Dalmasio ma ad un maestro più antico in rapporto con alcune opere dello "Pseudo Jacopino". Sul Graffione cfr.: Kennedy, 1938, pp. 248-249; Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 18-19.

18. U. Gnoli, *Giannicola di Paolo*, in "Bollettino d'Arte", 1918, pp. 41-42; M. Bacci, *Il punto su Giovanni Boccati*, in "Paragone", n. 231, 1969, nota 13 p. 33.

In Umbria molte tavole vengono aggiornate negli anni a cavallo fra i due secoli; si ricorderanno la ridipintura, avvicinabile al Caporali, della *Madonna* di Duccio nella Pinacoteca di Perugia; il viso della Madonna nella pala del Boccati ora a Budapest, il rifacimento di una

Madonna trecentesca rubata nell'agosto 1970 da Santa Maria Maggiore a Spello; cfr.: F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1969, p. 43; M. Bacci, *Il punto su Giovanni Boccati*, in "Paragone", n. 233, 1969, nota 31 p. 19; E. Lunghi, in *Pittura in Umbria tra il 1480 ed il 1540*, Milano 1983, p. 142.

A Napoli il *Sant'Antonio da Padova* in San Lorenzo Maggiore è un esempio interessante del perdurare delle vecchie pratiche di riammodernamento: la figura del santo, vicina al "Maestro di San Giovanni da Capestrano", si accompagna agli angioletti di Leonardo da Besozzo alla cui stesura sarà da riferirsi la data, ridipinta, del 1438, e risale a circa vent'anni dopo, cfr.: Celano, I, pp. 120-121. F. Bologna, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Proporzioni", 1950, p. 93 e nota 39 p. 98; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977, p. 109. Spesso i rifacimenti eseguiti da maestri del primo Cinquecento saranno letti in chiave devozionale, come nella tradizione su restauri bolognesi attribuiti al Francia testimoniata dal Malvasia (1686, pp. 239 e 287) e dall'Oretti (ms. B 30 della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, c. 385 v.); o, a Napoli, per Andrea Sabatini (cfr.: De Dominici, 1742-1743, I, pp. 192, 195; II, pp. 43, 57; *IV Mostra di Restauri*, Napoli 1960, p. 151; P. Giusti-P. Leone de Castris, *"Forastieri e regnicoli". La pittura moderna a Napoli nel Primo Cinquecento*, Napoli 1985, pp. 131-132).

19. Il manoscritto Pal. 1001 è descritto in *I codici palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma 1890-1940, II, pp. 476-477; una scelta di ricette tratte dai manoscritti palatini dovrebbe essere pubblicata a cura di Gabriella Pomaro che ne ha curato ampie trascrizioni. I precetti riportati nel testo sono tratti da c. 41 dove si trova anche un *Modo di nettar figure e tavole dipinte dorate o non di marmoro, di legno, di rilievo:*

"Recipe oglio di seme di lino purgato quanto volete et quanto vi farà bisogno et ne torrete sempre del purgato. Il modo di purgarlo è questo: prima torete una molessa di pane, vetro pesto e l'oglio et messedate insieme e fatte bollir messedando tanto quanto bisognerà, poi lo metterete la notte al sereno et lassatelo per nove notte, poi colatelo et sarà purgato. *Il modo di lavar.* Pigliate rena et pestatela sottilmente, poi pigliate acqua pura et chiara e messedate insieme et con sponga lavate".

20. W. von Bode, *Der heilige Hieronimus... von Piero della Francesca*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 1924, pp. 201-205; Longhi, 1963, pp. 219-220; R. Oertel, *"Petri de Burgo opus"*, in *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 342-351; varie opinioni e dati che orientano sulla vicenda del *San Gerolamo* si rintracciano, nonostante le conclusioni assai confuse, in E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, I, nota 72 pp. 467-468, II, p. 5-6.

21. Michiel, pp. 149-150. Anche la *Madonna Fodor* di Giovanni Bellini ci è nota in fotografie anteriori e posteriori ad un restauro, che ha avuto cura di rimuovere gli arricchimenti introdotti nel paesaggio da un pittore del Cinquecento non lontano da Domenico Campagnola, per ridarci in tutta la sua nudità il paese del giovane Bellini.

22. D.A. Brown, *Raphael and America*, Washington 1983, pp. 120-121. Anche gli scomparti principali della Pala Colonna avevano alcuni rifacimenti che ne facilitavano (in senso tradizionale) la lettura, ma decisamente più tardi, come ho potuto constatare dalla documentazione a cui mi ha fatto gentilmente accedere Keith Christiansen, cfr. anche J.M. Brealey in appendice a K. Oberhuber, *The Colonna Altarpiece*, in "Metropolitan Museum Journal", 1977, p. 91; F. Zeri-E.E. Gardner, *Italian Paintings, Sienese and Central Italian Schools*, New York 1980, p. 76.

23. R. Causa, *Deux inedits du Corrège*, in "L'Œil", gennaio 1968, pp. 13-17, C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, p. 229 (con l'assurdo richiamo ad affinità tra le parti rimosse ed Alessandro Mazzola).

24. E. Sindona, *Una conferma uccellesca*, in "L'Arte", n. 9, 1970, pp. 67-107, nota 1 p. 103; A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp. 21-22. Alle considerazioni stilistiche si aggiungono, per considerare il rifacimento molto vicino alla prima stesura, i dati sulla tecnica che Giovanni Urbani mi comunicava il 16 settembre 1970, cfr. Conti, 1973, pp. 211-212.

I nuovi elementi che inducono a tornare ad una datazione precoce delle *Battaglie di San Romano* (L.G. Boccia, *Le armature di Paolo Uccello*, in "L'arte", n. 11-12, 1970, pp. 55-91; C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, in "Paragone", n. 365, 1980, pp. 3-28) suggeriscono di esaminare con nuova attenzione gli adattamenti subiti in antico dalle tre tavole, dato che potrebbero essere state eseguite da Paolo Uccello stesso nel momento in cui venivano spostate dalle vecchie case dei Medici per inserirle nell'arredo del nuovo palazzo costruito da Michelozzo. Per la loro individuazione cfr.: U. Baldini, *Restauri a dipinti fiorentini*, in "Bollettino d'arte", 1954, pp. 227-235; A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp. 33-34; Conti, 1988, pp. 74-78.

25. Vedi l'introduzione di Roberto Longhi alla prima edizione di questo volume (pp. 16-17); l'ipotesi di un'esecuzione da parte di Jacobello del "pentimento" si deve a Fiorella Sricchia Santoro (*Antonello e l'Europa*, Milano 1986, pp. 139, 170).

26. Lo scomparto principale della Pala Felicini aveva forse subito alcuni aggiornamenti verso il 1500, probabilmente dopo danni subiti nelle sfortunate vicende in cui rimase coinvolta la chiesa della Misericordia nei primi anni del Cinquecento, cfr.: R. Rossi Manaresi, *Contributi analitici allo studio della Pala Felicini di Francesco Francia*, in "Rapporto n. 7 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna", 1970, pp. 45-53; R. Rossi Manaresi-J. Bentini, *The Felicini Alterpiece...*, in *La pittura nel XIV e XV secolo*, 1983, pp. 395-422.

27. L. Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500*, in "Archivio storico italiano", serie I, VII, 1844, p. 663; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, IX, nota 1 p. 70; G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del palazzo ducale di Venezia. Parte I dal 1253 al 1600*, Venezia 1868, pp. 52, 53, 57, 85-86, 88-89, 91, 92, 162-163, 182, 309; Olivato, 1974, pp. 13-16. Sui programmi iconografici dei teleri di palazzo ducale cfr. W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpa-*

lasts, Wiesbaden 1983. Sulla Sala dei Giganti di Padova, cfr. M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum"*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 103-106.

28. L. Bellosi, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, catalogo, Genova 1981, n. 4, pp. 24-31.

29. Per l'identificazione dell'Orioli cfr. A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in "Prospettiva", n. 29, 1982, pp. 72-78; sui restauri suoi e di Gerolamo di Benvenuto nella Sala della Pace cfr.: G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-1856, II, p. 392; Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 1 p. 528; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, III, nota 1 p. 224; A. Angelini, *Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento*, in "Prospettiva", n. 30, 1982, p. 43 e nota 26 p. 39; Angelini, 1982.

L'unità di stile, pur negli aggiustamenti iconografici, si trova anche nel restauro compiuto dal Fogolino sugli affreschi dei *Mesi* nella Torre dell'Aquila a Trento. Bernardo Clesio scriveva da Praga il 25 maggio 1534 ai suoi soprastanti raccomandando che le pitture non "differiscano in conto alcuno, ed in tutti quelli lochi ove per la humiditade o per altro rispetto le figure cascano, vedereti di farli fare qualche compositione che non si habbia da venire a questi termini più volte. Et bisognando, agiongeti a maestro Marcello più lavoranti, secondo che havemo scritto", cfr. A. Morassi, *Come il Fogolino restaurò gli affreschi di torre Aquila a Trento*, in "Bollettino d'Arte", 1928-1929, pp. 337-367. Per altri rifacimenti del Fogolino od a lui attribuiti cfr.: L. Puppi, *M. Fogolino*, Trento 1966, pp. 18, 30, 44, 46.

30. Michiel, p. 40; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 159 (dalle *Mémoires d'un touriste*, 1839): *"les soldats détachent du mur et vendent aux bourgeois les têtes peintes à fresque par Giotto... les contours rouges du dessein primitif sont encore visibles sur les murs..."*

31. C. Tolnay, *La Résurrection du Christ par Piero della Francesca*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1934, nota 1 pp. 35-36; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, pp. 33-35, dove si troverà una ricca informazione dalla quale, contro le sue stesse conclusioni, si può dedurre che la *Resurrezione* fu sottoposta ad un antico trasporto a massello.

32. Vitruvio, II, 8-9; Plinio, XXXV, 173; A. Parronchi, *Un manoscritto attribuito a Francesco di Giorgio Martini*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", XXXI, 1966, pp. 165-213.

33. Mengs 1783, pp. 155-156; cit. in Merrifield, 1846, p. 115.

Capitolo II
La conservazione delle opere d'arte nel Cinquecento

1. Cfr.: G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario...*, Roma 1956, pp. 294, 363, 400-401; C.M. Brown, *"Una testa di Platone antica con la punta del naso di cera"*, in "The Art Bulletin", 1969, pp. 204-11; M. Perry, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, in "The Burlington Magazine", 1975, p. 209; W. Wolters, *La scultura veneziana gotica*, Milano 1976, cat. n. 203; D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities*, in "Arte Veneta", 1979, pp. 29-42 (attribuisce al maestro rinascimentale l'integrazione della *Musa di Philiskos* Grimani, che rivela però una data troppo avanzata nel Cinquecento e si rifà a modelli antichi diversi da quelli che gli sono abituali).

2. Vasari, 1568, I, pp. 331, 483-484; L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende*, in "Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria", Atti del convegno (Firenze 1982), Firenze 1983, pp. 161-176 (in particolare cfr. pp. 166 e 169). Cfr. "Palazzo Vecchio", 1980, n. 642, p. 314 per un busto che si accompagna ad una testa di *Alessandro Severo* esposta in Palazzo Vecchio e mostra la soluzione analoga a quella delle "teste" moderne con cui si dovettero montare nel Quattrocento anche quelle antiche.

3. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata...*, ed. Bari 1978, I, pp. 287-288; Collareta, 1985; *Michelangelo. Studi di antichità*, a cura di G. Agosti e V. Farinella, Torino 1987, pp. 41-43.

4. Oltre alle opere sul restauro delle anticaglie a Roma, cfr.: Vasari, 1568, pp. 429, 611, 623-624, Winkelmann, 1783, II, p. 242; A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 136-153; A. Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1954, pp. 78-107; E. Vergara Caffarelli, *Studio per la restituzione del Laocoonte*, ibidem, pp. 29-69; F. Magi-C. Bertelli, ad vocem *Laocoonte*, in "Enciclopedia dell'arte antica", IV, Roma 1961; M. e R. Hertl, *"Laokoon"*, München 1962; M. Bieber, *"Laokoon", the Influence of the Group since its Discovery*, Detroit 1967[2]; H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; J. Paul, *Antikenergänzung und Ent-Restaurierung*, in "Kunstchronik", 1972, n. 4, pp. 86-90; Oechslin, 1974, pp. 3-29; M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 1974, pp. 83-121; Haskell-Penny, 1981, n. 50, pp. 337-343; H.W. Kruft, *Metamorphosen des Laokoon*, in "Pantheon", 1984, pp. 3-11; Pray Bober-Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, n. 122; Rossi Pinelli, 1986, pp. 183-190 (ivi, nota 3 p. 184, ulteriore bibliografia).

5. Vasari, 1568, II, p. 134; Rossi Pinelli, 1986, pp. 197-198.

6. Sui restauri a Roma cfr.: Vasari, 1568, II, pp. 365, 680-681, 753, 843; Baglione, 1642, p. 151; Richardson, 1728, III, pp. 213-215; De Rossi, 1826, p. 26; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, II, Roma 1903, pp. 161, 180-182; *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, Roma 1966, pp. 951-954; Boselli, 1967, pp. 86-87; Howard, 1968, pp. 402-403; C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso von Belvedere...*, Frankfurt 1973; Haskell-Penny, 1981, p. 123; G. Martines, *Silla Longhi e il restauro della Colonna Antonina*, in "Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento", atti del corso (1982), Roma 1985, pp. 174-209; Rossi Pinelli, 1986, pp. 194-201, 209-214, 218-220. Distruzione per recupero dei materiali e tutela degli edifici antichi nella Roma del Cinquecento sono discusse in P. Fancelli, *Demolizioni e "restauri" di antichità nel '500 romano*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, cit., pp. 357-403.

1. Il restauro delle statue antiche

Il riuso di materiali di riporto è destinato a convivere a lungo con i primi interventi nei quali è possibile individuare un "restauro", cioè un intervento che voglia restituire al frammento antico una completezza che ne permetta una migliore fruizione estetica e, spesso, un soggetto senza il quale la figura non sarebbe leggibile secondo le norme di una rappresentazione legata alle problematiche della "storia". Venezia è la città che per il Quattrocento conserva l'esemplificazione più ricca di situazioni di riuso tradizionale che si volge gradualmente a soluzioni proprie del restauro, nel senso, almeno, che esso ha nel Rinascimento.

Come considerare la bella statua di *San Paolo* in un'edicola ottocentesca in Campo San Polo? La statua antica ha infatti una testa nello stile dei Bon che non si pone eccessivi problemi di imitazione della maniera originale; così completato, l'insieme era inserito nella lunetta del portale gotico della chiesa di San Polo. Ed è solamente riutilizzo l'inserimento in un'edicola decorata nel gusto di Bartolomeo Bon del busto romano in calle Bon o dell'Arco?

Una sorta di restauro si individua quando nel 1512 Niccolò e Giovanni Bellini vendono ad Isabella d'Este una testa asserita di Platone "con la punta del naso di cera" che proveniva dall'eredità di Gentile Bellini. E come a Venezia accade spesso nel rapporto con l'antico, non mancano episodi velati di un fascino particolare come quando l'*Efebo di Berlino,* scoperto a Rodi, sarebbe stato completato con un piede in bronzo che il Bembo aveva trovato a Padova, e che vi si ricongiunge perfettamente, tale è la storia che ne riferisce Enea Vico[1].

Altrove è difficile incontrare una serie di esempi altrettanto ricca; ben poco possiamo ricostruire della "infinità di teste antiche poste sopra le porte" che il Vasari ci dice restaurate da Donatello (ma sappiamo sistemate almeno in parte dal Verrocchio) per Palazzo Medici. I marmi che vi restano o che sono poi passati nelle collezioni granducali non permettono più di identificare i primi adattamenti, sostituiti mano a mano con situazioni più aggiornate nel gusto del collezionismo. Sappiamo solamente che il "Marsia di marmo bianco antico, posto all'uscio del giardino" (secondo il Vasari restaurato da Donatello) è la statua che si trova tuttora agli Uffizi, ma resta da verificare l'attribuzione del restauro con cui si presenta. Dell'altro *Marsia* fatto restaurare da Andrea Verrocchio e poi disperso il grande storico cinquecentesco apprezzava il fatto che fosse stato "con tanta avvertenza e giudizio lavorato, che alcune vene bianche e sottili, che erano nella pietra rossa, vennero intagliate dall'artefice in luogo appunto che paiono alcuni piccoli nerbicini, che nelle figure naturali quando sono scorticate si veggiono. Il che doveva far parere quell'opera, quando aveva il suo primiero pulimento, cosa vivissima"[2].

Il completamento di un frammento antico richiedeva anzitutto l'interpretazione corretta o plausibile delle parti mancanti, poi la loro esecuzione in una "maniera" che fosse in grado di accompagnarsi a quella antica. I problemi nascevano quando l'interpretazione delle parti frammentarie sembrava costituire una sfida alla possibilità di comprenderle, come ci ricorda un passo di Ludovico Castelvetro portato all'attenzione degli storici dell'arte solo recentemente:

"... Non sono molti anni, cavandosi in Roma, fu trovata una statua di marmo d'un fiume, bella e grande, ma la barba era spezzata e manchevole. E per quella parte che le era restata intorno al mento, mostrava che la barba, se fosse stata intera, dovesse giugnere secondo proporzione infino al belico, e nondimeno la punta della barba si vedeva, rimasta nella sommità del petto, non passare più oltre; di che ognuno si meravigliava né alcuno si poteva imaginare come stesse quella barba quando era intera. Sol Michel Angelo Buonarroti, scoltore di rarissimo ingegno, che si trovava presente, stato alquanto sopra di sé, comprese come la cosa stesse, e disse: 'Rechimisi creta'; la quale recata, formò con quella la parte della barba che mancava, tanto grande quanto si richiedeva alla proporzione della rimasa, e aggiungendovela la tirò al belico, poi annodatola con un groppo, fece vedere chiaramente che la punta della barba formata da lui batteva alla sommità del petto, in quel luogo medesimo nel quale era la punta della barba rotta. Adunque, con grande ammirazione di tutti coloro che erano presenti, fece vedere come era fatta la barba che mancava e come era annodata"[3].

La descrizione permette di identificare il fiume col *Tigri* (*Arno* al tempo di Clemente VII) dei Musei Vaticani, restaurato con questa signorilità della barba annodata. Qui, come nel caso ben più noto e documentato da copie, disegni, bozzetti e vere e proprie integrazioni del *Laocoonte,* il restauro consiste anzitutto nell'interpretazione delle soluzioni originali della figura che ci è giunta mutilata. Ma una volta risolta l'interpretazione (che in questo caso è possibile solamente ad un artista dell'intelligenza del Buonarroti) si apre però il probelma delle scelte, fedeli o meno, adatte al completamento. 23, 24

La posizione originale del braccio del *Laocoonte* fu compresa fin dalla sua scoperta nel gennaio del 1506, e vi restano fedeli il disegno di Amico Aspertini del taccuino del British Museum o la copia eseguita da Baccio Bandinelli fra il 1520 ed il 1525. Il problema non si pone, tuttavia, in termini di semplice ricostruzione, di ripristino fedele. Se si vuole davvero valorizzare l'originale, evidenziarne i pregi (la qualità, diremmo noi) piuttosto che un'integrazione fedele può essere opportuno assecondarne la "grazia", cioè il movimento, il ritmo, al di là di un'imitazione pedissequa del naturale. Ed è quello che farà il Montorsoli con un braccio proteso di terracotta che sostituisce il primo restauro in cera del Bandinelli. Il valore che, di per sé, aveva questa scelta ci è ben attestato dal suo perdurare di restauro in restauro, quando Agostino Cornacchini rifece in marmo il braccio del Montorsoli fra il 1725 ed il 1727, e dopo le requisizioni napoleoniche. Winckelmann, ben conscio della diversa posizione prevista dagli autori, osserva che "il braccio ripiegato sul capo avrebbe in qualche maniera fatto torto al lavoro dividendo la attenzione dello spettatore"[4]. 25, 26

Al principio della "grazia" si richiama il Vasari ricordando la sistemazione che il Lorenzetto dette alle anticaglie restaurate per il cortile del cardinale Andrea della Valle: "... dove accomodò nel partimento di quell'opera colonne, base e capitegli antichi, e spartì attorno per basamento di tutta quell'opera pili antichi pieni di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quali, se bene non erano intere, per essere

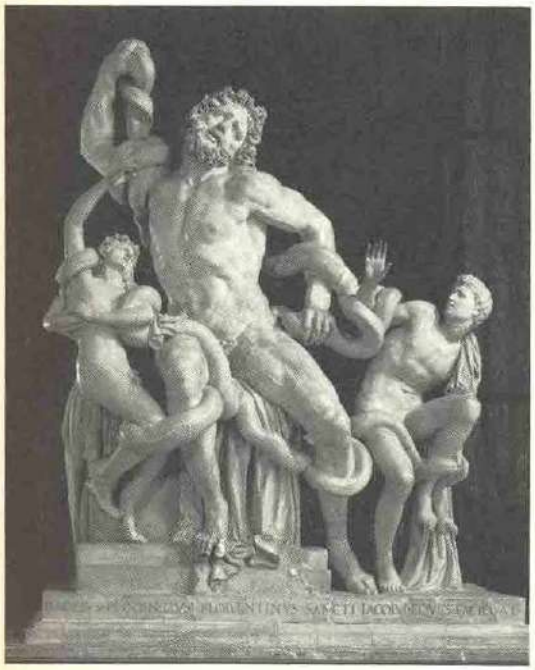
23. Il Tigri o Arno; con l'integrazione su modello di Michelangelo. Roma, Musei Vaticani.

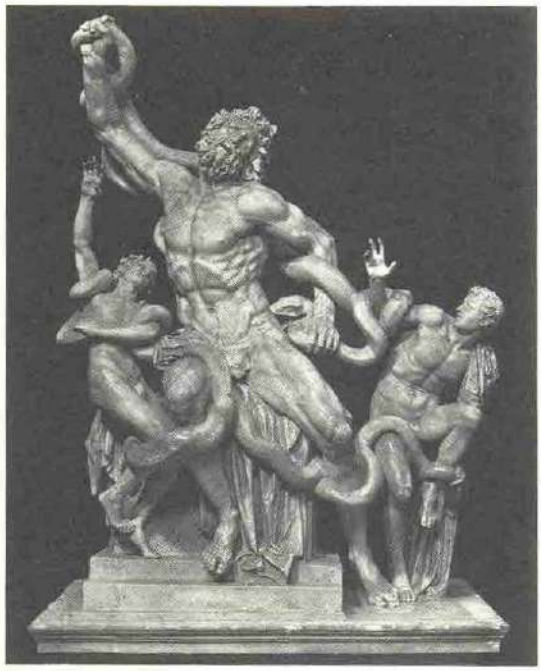
24. Marteen van Heemskerk, La nicchia con la statua del Tigri. Berlino Dahlem, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

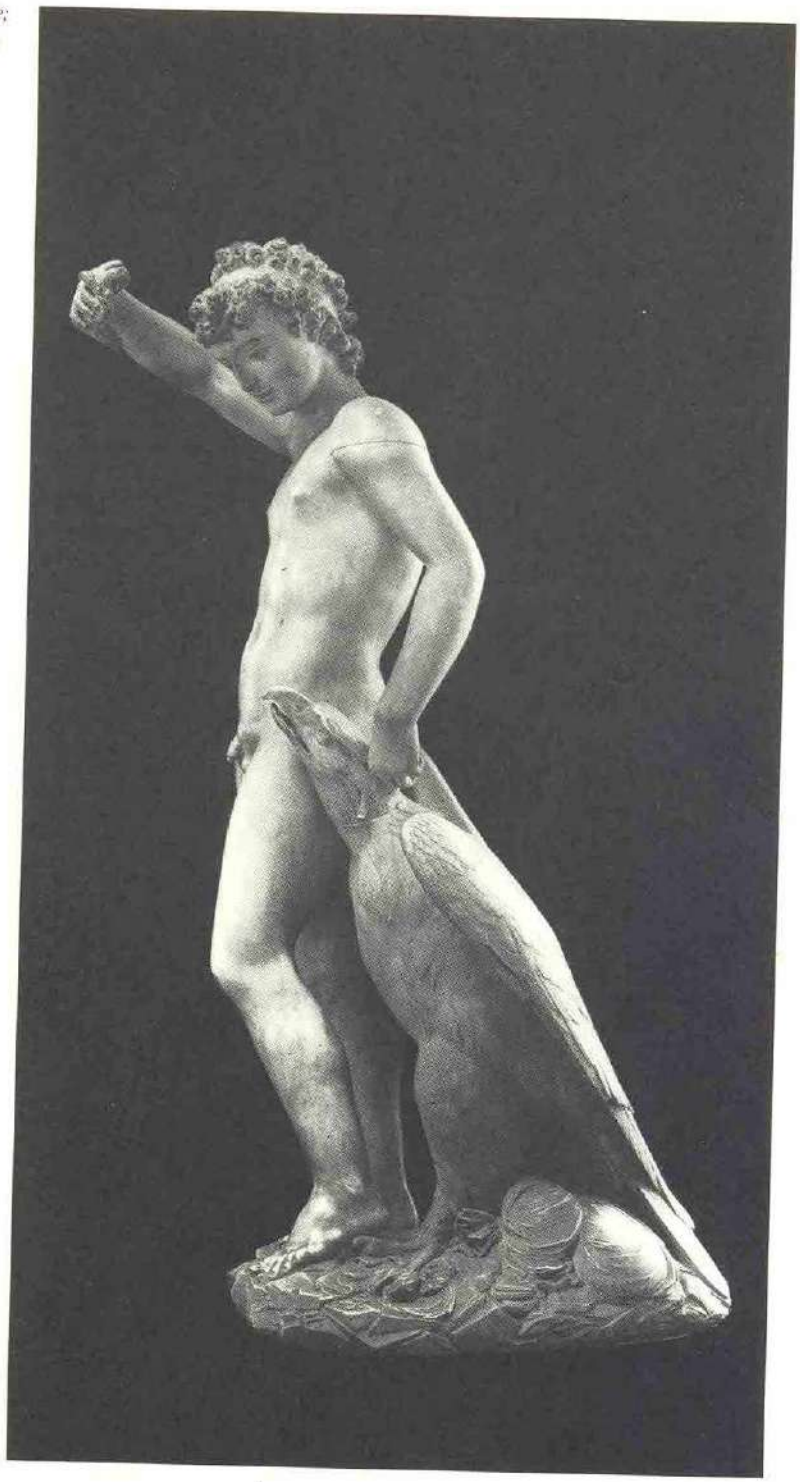
25. Baccio Ban
del Laocoonte.
Firenze, Galler

25. Baccio Bandinelli, copia del Laocoonte. Firenze, Galleria degli Uffizi.

26. Il Laocoonte; restaurato col braccio proteso. Roma, Musei Vaticani.







27. Benvenuto Cellini, Ganimede; integrazione di un marmo antico, 1548-1549.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

quale senza testa, quale senza braccia et alcuna senza gambe, et insomma ciascuna con qualche cosa meno, l'accomodò nondimeno benissimo avendo fatto rifare a buoni scultori tutto quello che mancava: la quale cosa fu cagione che altri signori hanno poi fatto il medesimo e restaurato molte cose antiche, come il cardinal Cesis, Ferrara, Farnese, e per dirlo in una parola, tutta Roma. E nel vero hanno molto più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imperfetti e le membra senza capo o in altro modo difettose e manche".

L'importanza di questo restauro, programmato da un artista vicino a Raffaello come Lorenzetto, consiste nel modo sistematico con cui si esegue la decorazione di un complesso unitario, ma soprattutto in questa maggior "grazia" che trovano le statue col loro completamento; i "tronchi imperfetti e le membra senza capo o in altro modo difettose e manche" restavano opere difficili, apprezzabili come anticaglie o come modello per gli artisti ma (e qui credo si possa anche intravedere un rapporto con la "facilità" della pittura raffaellesca), così bloccate non avrebbero mai esplicitato le seduzioni della loro maniera, non avrebbero rivelato un'eccellenza che solamente un completamento coerente o idoneo era in grado di evidenziare[5].

Non è casuale che, dal Cinquecento, si sia lasciata senza integrazioni una scultura come il *Torso di Belvedere,* che anche nello stato estremamente lacunoso rivela un senso del movimento, una "grazia" appunto, che ne rendeva evidente il messaggio figurativo anche nello stato di frammento. Il restauro del *Laocoonte* col braccio proteso interviene sulla composizione degli scultori antichi dandole perciò un miglior "disegno"; ed è questo l'atteggiamento con cui avvicinare anche l'altro episodio famoso relativo alla parte inferiore delle gambe dell'*Ercole Farnese* integrata da Guglielmo della Porta e non sostituita quando furono scoperte quelle originali, secondo il Baglione su consiglio di Michelangelo[6].

In questa chiave, in cui si può interpretare anche l'intenzione di Benvenuto Cellini di "servire" il maestro antico che aveva eseguito il torso giovanile che gli mostra Cosimo I e dal quale avrebbe tratto il *Ganimede,* oggi al Bargello: "... che per un fanciulletto io 27
non mi ricordo di aver mai veduto fra le anticaglie una così bella opera, né di così bella maniera; di modo che io mi offerisco a Vostra Eccellenza illustrissima di restaurarvela, e la testa e le braccia, i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e' sia battezzato per un Ganimede. E se bene e' non si conviene amme il rattoppare le statue, perché ell'è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente; in però l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama asservirlo"[7].

Dietro a tutti i restauri più antichi si poneva, poi, il problema dell'accompagnamento dei marmi e del trattamento della loro superficie. Questa spesso veniva lucidata, abrasa, addirittura scalpellata per uniformare parti antiche e nuove ma anche per rimuovere la parte più degradata della superficie e rinsaldarla per una migliore conservazione. L'uso nelle integrazioni di marmi diversi da quelli originali era più la norma che l'eccezione, tanto che Raffaello Borghini nel *Riposo* dopo aver ricordato la composizione degli stucchi adatti a "rappiccare le membra insieme", si sofferma a descrivere il modo di dare il "colore antico al marmo":

"... Alcuni pigliano della filiggine, e la pongono al fuoco in aceto, overo in orina, tanto che abbia levato il bollore; poscia la colano, e di detta colatura con un pennello tingono il marmo. Altri pigliano della cannella, e de' garofani, e gli fanno bollire in orina, e quanto più bollano, tanto si fa più più oscura la tinta, e di questa così calda danno una, o due volte sopra il marmo. Altri (perché si trovano marmi antichi di diversi colori) per poter meglio contraffargli, prendono più colori da dipintori, e gli vanno mesticando insieme

con olio di noce, fin che trovino il colore che desiderano, facendone prova sopra il marmo, e di questo danno, dove fa luogo, per far unire il marmo nuovo coll'antico"[8].

Anche i bronzetti ed altre statuine di materiale pregiato venivano sottoposte a restauri; il duca Cosimo, dopo il ritrovamento della *Chimera* di Arezzo (1554), si divertiva a ripulire i bronzetti venuti alla luce assieme ad essa, ed il Cellini lo aiutava completando le figure delle parti mancanti. E già prima egli aveva restaurato bronzi antichi: nel 1546 "l'uomo di bronzo della paura" (in realtà pseudoantico) e nel 1548 una figura alla quale aveva fatto un cavallo. Nel Museo Archeologico di Firenze esistono numerosi bronzetti delle collezioni medicee integrati nel Cinquecento, soprattutto teste completate con busti di metallo dorato e pietre pregiate. Fra tutti è notevole un torso antico sul tipo di un Ercole che ha nuovi le gambe, il braccio destro, l'avambraccio sinistro e la testa, da adolescente[9].

2. Giorgio Vasari: le opere d'arte nel tempo

Negli scrittori d'arte del Cinquecento si incominciano ad incontrare osservazioni relative alla conservazione delle opere d'arte. Il Michiel in casa di Leonico Tomeo a Padova prende nota del "ritratto di esso M. Leonico, giovane, ora tutto cascato, ingiallito ed offuscato", di Giovanni Bellini, e spesso ricorda anticaglie conservate nei palazzi veneziani lasciate allo stato di frammento, non essendo inserite in un contesto decorativo, in maniera analoga a quanto ci mostra il *Ritratto di Andrea Odoni* di Lorenzo Lotto. Molto vasto è poi il quadro di problemi e aspettative riguardo alla conservazione, alla possibilità di sopravvivere delle opere d'arte che si incontra in un'opera elaborata e ricca come le *Vite* del Vasari[10].

Nonostante il piccolo mito neoplatonico delle onde e dei venti che rispettano lo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, il Vasari è ben consapevole dei pericoli ai quali sono sottoposte le opere di disegno, "essendo anco i marmi e l'opere egregie degl'uomini eccellenti sottoposte alla fortuna[11]; restando fra le opere di maniera moderna, già si deve lamentare la perdita del modello di una *Venere* di Jacopo Sansovino distrutto nell'inondazione di Firenze del 1557, o i danni gravissimi subiti dalla *Deposizione* di Perino del Vaga la quale sarebbe stata "de le pregiate cose che avesse Roma", se non fosse stata sommersa dalla piena che si verificò poco dopo il Sacco: "l'acqua rintenerì di maniera il gesso e fece gonfiare il legname di sorte, che tanto quanto se ne bagnò da piè si è scortecciato in modo che se ne gode poco: anzi fa compassione il guardalla e grandissimo dispiacere". La *Madonna del Cardellino* di Raffaello restò travolta nel crollo della casa di Lorenzo Nasi nel 1348, "nondimeno, ritrovati i pezzi d'essa fra i calcinacci della rovina, furono da Batista, figliuolo di esso Lorenzo, amorevolissimo dell'arte, fatti rimettere insieme in quel miglior modo che si potette". Al Davide di Michelangelo avvenne che, quando nel 1527 furono cacciati i Medici da Firenze, "nel combattersi il palazzo della Signoria, fu gettato d'alto una banca, per dare addosso a coloro, che combattevano la porta; ma quella come volle la sorte, percosse un braccio del Davit di marmo del Buonarroto... e lo roppe in tre pezzi" che furono raccolti da Giorgio Vasari e Cecchino Salvati ragazzi e conservati in casa di questi, tanto che il duca Cosimo nel 1543 poté far rimettere a posto i tre pezzi con perni di rame[12].

Alle disgrazie si può aggiungere l'incuria o l'ignoranza di chi non sa capire l'importanza di un'opera, specialmente di maniera antica[13], o un vero e proprio vandalismo come quando i soldati durante l'assedio di Firenze del 1530 hanno fatto scempio dei marmi che Benedetto da Rovezzano aveva preparato a San Salvi per la cappella di San Giovanni Gualberto in Santa Trinita.

Spesso opere pregiate, come affreschi o fabbriche, vanno distrutte nella necessità di eseguire nuove costruzioni o nuove decorazioni, fatto abituale, e che non è da lamentarsi quando un'opera di maggior "disegno" viene a sostituirsi ad una meno importante, perché di maniera antica o, semplicemente, più scadente. Se ciò si deve accettare in quanto legato a quel regno della fortuna a cui inevitabilmente sono sottoposte le opere umane, il Vasari presenta invece in luce più sinistra le opere di disegno che sono state danneggiate o distrutte per invidia da artisti. Amico Aspertini avrebbe guastato le antichità che gli riusciva di disegnare e sulle quali poteva metter mano; Baccio Bandinelli avrebbe usato per i suoi lavori alcuni marmi di San Lorenzo nei quali Michelangelo aveva sbozzato certe figure, aveva fatto a pezzi l'*Ercole e Anteo* già portato avanti dal Montorsoli per la villa di Castello; e, soprattutto, aveva stracciato il cartone della *Battaglia di Cascina*[14].

Davanti a tanti incidenti che possono mettere in pericolo l'esistenza di un'opera di disegno, è bene avere presenti i vantaggi che una buona tecnica può portare alla conservazione di un dipinto e gli inconvenienti di scelte sbagliate. Alcune delle opere più significative della maniera moderna sono state eccessivamente scurite dal nero da stampatori usato negli scuri: lo *Sposalizio di Santa Caterina* di Fra Bartolomeo, la *Trasfigurazione* nella quale Raffaello l'aveva adoperato "quasi per capriccio", la tavola di Giulio Romano in Santa Maria dell'Anima, "conciosia che il nero, ancora che sia verniciato, fa perdere il buono, avendo in sé sempre dell'alido, o sia carbone, o avorio abruciato, o nero di fumo, o carta arsa". Il cattivo esito del nerofumo è, per i lettori del Vasari, quasi proverbiale, anche se sembra lecito chiedersi fino a che punto sia da lamentarsi davvero l'alterazione di quel colore o se il disappunto del Vasari non rifletta, principalmente, una posizione contraria al tono freddo di quegli scuri, meno morbido, estraneo, quasi, al carattere bruno e avvolgente che si ottiene con la pittura ad olio e che egli mostra di apprezzare tanto nell'introduzione alle *Vite*. Che si tratti, cioè, di una posizione di gusto che gli fa attribuire difetti di comportamento al colore dove, in realtà, vi erano soprattutto scelte cromatiche diverse dalle sue[15].

La buona tecnica talvolta favorisce invece la conservazione di un dipinto, come la *Resurrezione* di Raffaellino del Garbo che, dipinta ad olio, non fu danneggiata dal fulmine che ne colpì la cornice, tanto che ancor oggi la si incontra nella Galleria dell'Accademia di Firenze ben conservata, ma in una bella cornice di metà Cinquecento, evidentemente rifatta dopo i danni del fulmine. Ma se per la tavola di Raffaellino non si tratta che di una riprova della bontà della pittura ad olio, i nuovi espedienti con cui i pittori cercano di trovare una durata ottimale per le loro opere od una maggiore inalterabilità non sempre ispirano fiducia al Vasari, come la scelta della tempera fatta dal Beccafumi nella pala dell'oratorio di San Bernardino a Siena, o i dipinti su pietra di Sebastiano del Piombo, dei quali fa notare il peso eccessivo[16].

Per conservare la memoria delle opere d'arte (di per sé destinate ad andare presto o tardi perdute, come era stato delle pitture degli antichi) vi sono anche le copie; il Vasari ricorda di aver fatto riprodurre ad olio un disegno del cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo da Aristotele da Sangallo, "atteso che le carte agevolmente vanno male"; mentre la copia di Fra Girolamo Buonsignori della *Cena* di Leonardo da Vinci risultava ormai utile per capire l'originale del quale nel 1566 non aveva potuto vedere se non "una macchia abbagliata"[17]. Un altro modo per tramandare la memoria delle opere di disegno è, infine, la loro descrizione. Il Vasari si sofferma volentieri sulle chiese di Arezzo andate distrutte nella costruzione della fortezza medicea e le loro opere d'arte, oppure sulle fabbriche abbattute per la difesa durante l'assedio di Firenze come il monastero di San

Giusto alle Mura descritto a lungo nella *Vita di Pietro Perugino*.

Gli interventi di restauro che ha maggiormente presenti sono i completamenti di statue antiche, i risarcimenti di complessi musivi e le ridipinture di tavole e di affreschi, davanti alle quali ha sempre parole di disappunto. Del putto che aveva sofferto per l'umidità e che il Sodoma aveva rifatto nella *Circoncisione* del Signorelli a Volterra, osserva che "fu rifatto molto men bello che non era" e che "sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti più tosto mezzo guaste, che farle ritoccare da chi sa meno". Della tavola dell'Angelico in San Domenico a Fiesole, ingrandita da Lorenzo di Credi, nota che "perché forse pareva che si guastasse è stata ritoccata da altri maestri e peggiorata", tacendo, per una specie di rispetto, il nome dell'artista al quale si doveva l'intervento. Fa il nome, invece, di un pittore minore come il Sollazzino quale autore dei rifacimenti nell'*Inferno* del Camposanto di Pisa; altrove l'autore delle ridipinture resta anonimo, probabilmente, perché si trattava di pittori troppo andanti, come quello che aveva ricolorito l'*Annunciazione* di Giotto in Santa Croce ("con poco giudizio di chi ciò ha fatto fare") o chi aveva "in mala maniera condotto" un affresco trecentesco del Chiostro Verde di Santa Maria Novella col rifacimento di una città e di un paese come sfondo di un Crocifisso fra due santi domenicani: la ridipintura che si vede ancora nelle vecchie fotografie e che, con scelta più che opinabile, è stata rimossa quando l'affresco fu staccato dalla parete. Davanti agli interventi di tali pittori, ovviamente esclusi dal novero dei più eccellenti dei quali si tratta nelle *Vite*, spesso piuttosto che di maniera antica o moderna bisogna parlare di "mala maniera", secondo quanto suggerisce l'osservazione sulla sorte di due tabernacoli di Jacopo del Casentino rifatti "da peggior maestro che Jacopo non era": in senso oggettivo, al di là del maggior disegno che sarebbe giusto aspettarsi in un'opera più moderna[18].

Data la luce non buona in cui il Vasari presenta il restauro dei dipinti, non sembra casuale che come autori di rifacimenti egli citi il Sodoma (un maestro ben lontano da quello che si può proporre come modello di artista da imitare) o Giuliano Bugiardini, il quale aveva piuttosto nuociuto che giovato alle *Battaglie* di Paolo Uccello in casa Bartolini in Valfonda: un pittore nella cui *Vita* è messa in evidenza la dabbenaggine che si addiceva a chi aveva portato avanti per tanti anni un discorso legato allo stile dei primi anni del secolo senza mai avvicinarsi alla grandezza ed alla "grazia" della maniera moderna.

D'altronde, date le ragioni tecniche che portano sempre ad una diversità anche di stesura fra le ridipinture e l'originale, neppure l'autore può ottenere buoni risultati riprendendo a distanza di tempo le proprie opere: quando Giovanni da Udine, per commissione di Pio V, ritoccò quello che aveva dipinto nella prima loggia al tempo di Raffaello, "fu errore e cosa poco considerata, perché il ritoccarla a secco le fece perdere tutti que' colpi maestrevoli, che erano stati tirati dal pennello di Giovanni nell'eccellenza della sua migliore età; e perdere quella freschezza, e fierezza, che la facea nel suo primo essere, cosa rarissima".

Era sconveniente che una pittura, anche di maniera antica, venisse imbrattata da un pittore peggiore del suo autore, come era avvenuto per i tabernacoli di Jacopo del Casentino, ma, altrimenti, si dà anche il caso che vi siano opere talmente goffe che diventa benemerito chi le sostituisce con altre di buona maniera, come il gruppo del Rustici sopra la porta Nord del Battistero di Firenze che prese il posto di "certe figuracce di marmo... già state fatte... nel mille dugento e quaranta"[19]. Per i suoi rifacimenti alla pieve di Arezzo il Vasari si presenta come un benemerito:

"Mosso io da pietà cristiana e dall'affezione che io porto a questa veneranda chiesa

collegiata et antica, e per avere io in quella apparato nella mia prima fanciullezza i primi documenti e perché in essa sono le reliquie de' miei passati, che mosso, dico, da queste cagioni e dal parermi che ella fusse quasi derelitta, l'ho di maniera restaurata che si può dire ch'ella sia da morte tornata a vita; perché oltre all'averla illuminata, essendo oscurissima, con avere accresciute le finestre che prima vi erano e fattone dell'altre, ho levato anco il coro, che essendo dinanzi occupava gran parte della chiesa, e, con molta soddisfazione di que' signori canonici, postolo dietro l'altare maggiore".

L'altare è tutto rinnovato dal Vasari, dalla mensa, al ciborio, alla tavola: un lavoro eseguito a sue spese e per il quale quindi ragioni di carattere economico non possono spiegare la contraddittorietà del suo comportamento come storico e come restauratore. D'altronde il suo giudizio sull'architettura della pieve aretina, espresso a proposito della facciata, anche nel tentativo di inserirla in una prospettiva storica, è quello di un'opera "non pur fuori del buon ordine antico, ma quasi fuor d'ogni giusta e ragionevole proporzione"[20].

Talvolta, per il Vasari è opportuno cancellare opere troppo danneggiate, secondo una pratica che sarà raccomandata dagli autori di Controriforma per le immagini sacre quando non siano più riparabili né fruibili quali oggetti di devozione; il principio di decoro è lo stesso, ma nel Vasari riguarda invece sia gli aspetti cultuali che la perduta dignità figurativa. Sono le "buone cagioni" per cui sono state rimosse le teste che il Sodoma aveva dipinto sotto agli affreschi di Monteoliveto, e "ad alcune di queste teste erano stati cavati gl'occhi, altre erano state sfregiate".

L'impegno a divulgare la buona maniera nelle arti del disegno porta inevitabilmente a sostituire opere anche storicamente importanti e buone in certe loro parti (soprattutto per certe ingegnosità di "invenzione"[21]), con dipinti o sculture di maniera moderna, apprezzabili in tutto il loro insieme, con profitto degli artefici e contribuendo a diffondere il gusto per le opere di buon disegno. Una tavola antica poteva semplicemente lasciare il posto d'onore ad una miglior maniera, come quella di Pietro Lorenzetti, nella pieve aretina, dalle figure "veramente belle e condotte con bonissima maniera", trasferita "sopra lo altar di San Cristofano a pie' della chiesa" dopo il rinnovamento vasariano.

Il problema si poneva però seriamente per gli affreschi per i quali solo raramente valeva la pena, ed era possibile, un complesso intervento di trasporto a massello: nelle Stanze Raffaello ha abbattuto i precedenti dipinti murali; il *Giudizio* di Michelangelo ha portato alla distruzione di tre affreschi del Perugino, ed alla perdita di due lunette della serie dei *Progenitori di Cristo* dipinte al tempo della Volta. Il Vasari ricorda come fatto normale di avere abbattute alcune grottesche del Morto da Feltre nel Palazzo della Signoria a Firenze (il cui pregio si deduce dal fatto stesso che ne faccia citazione nelle *Vite*), mentre di Raffaello, che aveva lasciato in essere la volta dipinta dal Perugino nella Stanza dell'Incendio e le incorniciature del Sodoma nel soffitto della Segnatura, nota che con ciò aveva dimostrato di essere "la stessa bontà e modestia". È così avvenuto che in Vaticano fosse abbattuta sotto Paolo III una cappella affrescata dall'Angelico e che al tempo di Paolo IV andassero perdute le *Fatiche di Ercole* di Taddeo Zuccari nei rifacimenti del Belvedere e fossero addirittura distrutti (salvo pochi lacerti) gli *Apostoli* in terretta dipinti da Raffaello e Giovanni da Udine nella Sala dei Palafrenieri[22].

Delle grandi chiese fiorentine nelle quali il Vasari curò la sistemazione dei nuovi altari alla demolizione dei tramezzi, ristrutturando la decorazione delle navate laterali, Santa Maria Novella è stata gravemente danneggiata dai restauri del secolo scorso, distruggendo tutti gli altri cinquecenteschi. Attualmente si può giudicare l'atteggiamento

vasariano davanti alle opere nelle quali si imbatté, nei suoi lavori, dall'adattamento del rivestimento in legno della cappella maggiore di Baccio d'Agnolo a spalliera per il nuovo coro e dall'affresco con la *Trinità* di Masaccio al quale addossò un altare nel 1570, evitando di danneggiare le figure principali e facendo attenzione che le traverse della sua tavola con la *Madonna del Rosario* non portassero alla scalpellatura del muro dipinto[23].

Gli altari di Santa Croce, dai quali sono state rimosse dopo l'inondazione del 1966 tutte le tavole, hanno dimostrato il diverso comportamento del Vasari e di altri pittori più giovani rispetto alle pitture trecentesche che essi nascondevano con le nuove pale da altare; i resti di affreschi, sia pure mutilati per incassare le traverse delle tavole nel muro, si trovano solamente dietro ai dipinti del Vasari, Alessandro del Barbiere e Andrea del Minga; dietro agli altri essi sono stati scalpellati completamente, perfino i resti dell'affresco del Ghirlandaio con la *Storia di San Paolino* che si sarebbero trovati dietro alla *Crocifissione* di Santi di Tito. Nel caso della *Pentecoste* del Vasari, la prima delle tavole che fu messa in opera (nel 1568), ci dovette essere anche un tentativo di stacco di alcune parti dell'intonaco del *Crocifisso* di Giotto, più lacunoso (e proprio nelle parti principali) degli altri affreschi ritrovati dietro agli altari di Santa Croce[24].

3. Vicende di opere d'arte nel Cinquecento

Oltre a provvedimenti presi per la semplice conservazione delle opere d'arte, o alla notizia degli affreschi di Andrea del Sarto (il Tabernacolo di Porta Pinti, oltre al *Cenacolo* di San Salvi) che i guastatori durante l'assedio del 1530 non ebbero il coraggio di distruggerre, il Vasari ricorda più volte trasporti a massello che ci orientano in maniera abbastanza significativa su ciò che, soprattutto durante la demolizione dei tramezzi, si riteneva valesse la pena di essere salvato[25].

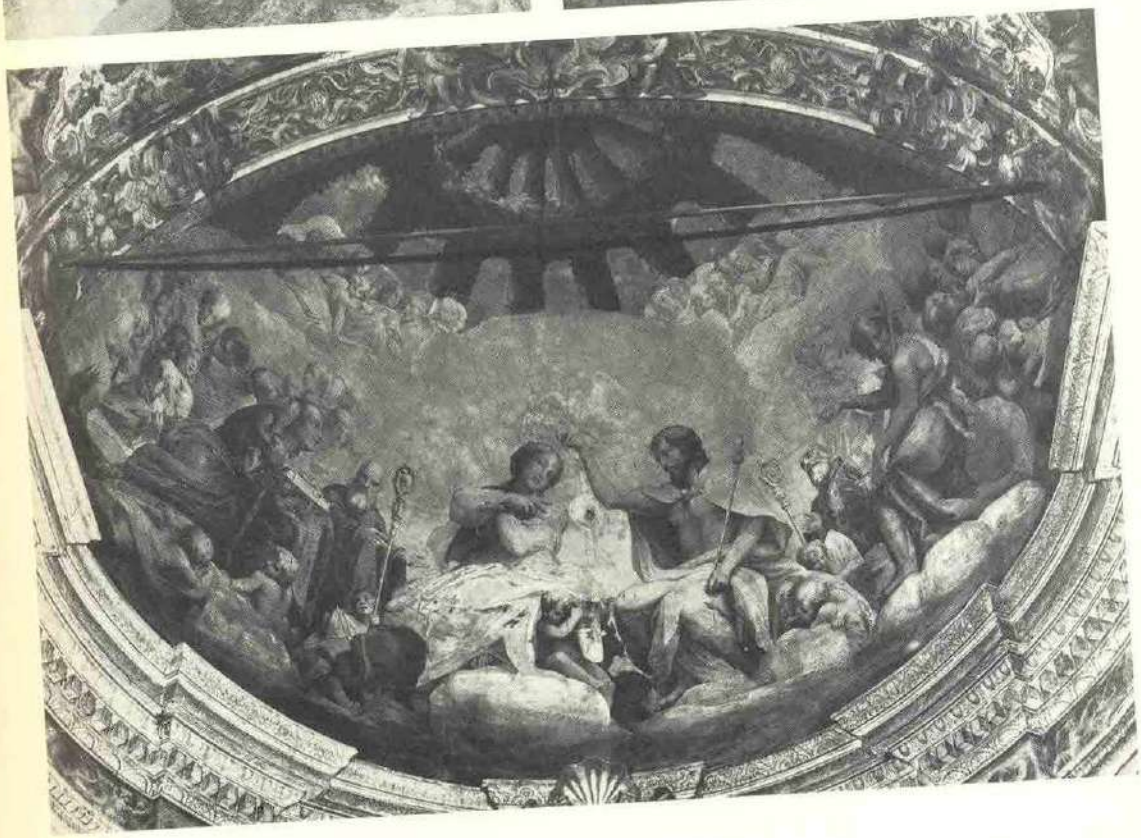
Il caso più ovvio è quello dettato da interesse devozionale, anche quando è legato agli aspetti figurativi più che alla tradizione cultuale, come ad Arezzo, nel 1561, una *Nostra Donna che porge a Cristo fanciullino una rosa* di Spinello Aretino, una delle sue opere dalla "grazia semplice che ha del modesto e del santo" quale, commenta il Vasari, "tira gl'uomini ad averle in somma reverenza". Altrimenti vediamo che le opere salvate furono quasi esclusivamente quattrocentesche; né il *Martirio di San Marco* di Stefano nella cappella degli Asini del tramezzo di Santa Croce, o il *San Girolamo* di Taddeo Gaddi, il *San Ludovico* di Giotto od un affresco giovanile dell'Angelico di Santa Maria Novella, sono sopravvissuti ai riadattamenti vasariani di queste chiese, nonostante che nelle *Vite* vengono ricordati con un certo interesse. In Ognissanti sono invece trasportati il *San Girolamo* del Ghirlandaio ed il *Sant'Agostino* del Botticelli che si trovavano "alla porta che va in coro", allacciandoli "con ferri", e, verso il 1568, in Santa Croce l'affresco di Domenico Veneziano con *San Francesco e San Giovanni Battista,* servendosi sempre di un'armatura metallica, di un fascione largo una decina di centimetri[26].

28 A Parma nel XVI secolo furono trasportate l'*Annunciazione* (con l'esito mediocre ricordato da Mengs) e la parte centrale dell'*Incoronazione della Vergine* del Correggio; il primo trasporto dell'*Annunciazione* avvenne alla demolizione della chiesa in cui era stata dipinta, abbattuta nel 1546 per costruire la nuova fortezza, ed in seguito fu ancora trasferita
29 nella chiesa dell'Annunciata iniziata nel 1566 da Giambattista Fornovo. La calotta con *La Vergine ed il Redentore che la incorona,* portata prima nell'oratorio ducale della Rocchetta e trasferita nel Settecento nella Biblioteca Palatina, fu trasportata nel 1587, quando l'abside della chiesa di San Giovanni Evangelista fu costruita più arretrata per dare una nuova sistemazione al coro[27]. Nella nuova abside l'affresco venne copiato da

28. Correggio, Annunciazione, particolare; trasportata a massello verso il 1546. Parma, Pinacoteca Nazionale.

29. Correggio, Incoronazione della Vergine; frammento trasportato a massello verso il 1587. Parma, Pinacoteca Nazionale.

30. Cesare Aretusi, copia dell'Incoronazione del Correggio. Parma, San Giovanni Evangelista.



30 Cesare Aretusi e, oltre alle figure principali, trasportate a massello, furono staccate alcune croste di intonaco con teste di angeli, secondo la vecchia usanza di salvare qualche ricordo degli affreschi che andavano nascosti o abbattuti con trasporti di fortuna. Ad analoghe
31 circostanze è facile attribuire il salvataggio del "putto" di Raffaello nell'Accademia di San Luca a Roma. A lui o ad un frammento simile credo infatti si debba riferire l'annotazione del Cavazzoni relativa ad un "puttino a fresco cavato di Roma di mano di Raffaello Urbino" in casa del conte Battista Bentivoglio a Bologna[28].

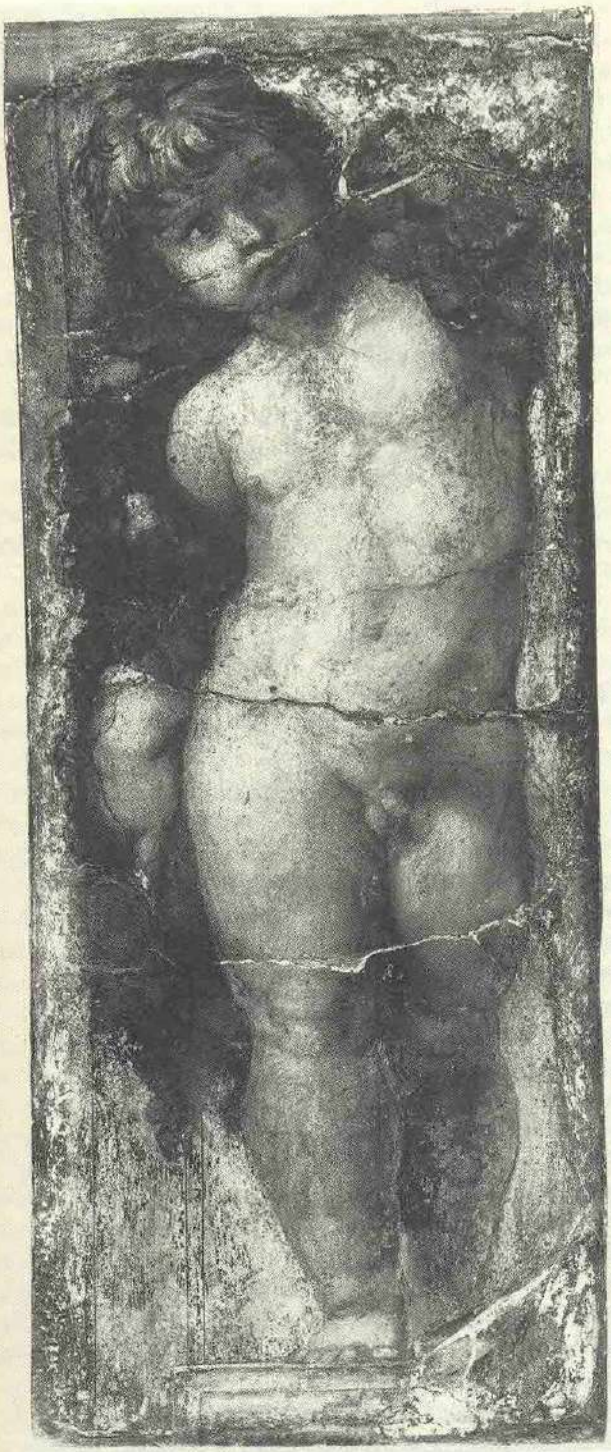
Nei manieristi delle prime generazioni era ancora vivo un certo attaccamento alle pitture quattrocentesche e trecentesche. Una generazione dopo sarebbe impensabile che un pittore confessasse, come fa il Vasari, di aver "molto imparato" da ragazzo quando rifaceva due figure consunte dall'umidità di Giovanni Toscani nel Duomo di Arezzo "in considerare il modo di fare di Giovanni e l'ombre et i colori di quell'opera". Ancora più interessante, in questo senso, è il racconto vasariano della visita a Firenze di Perino del Vaga nel 1523 e del suo tentativo di mettersi a paragone con Masaccio portando avanti fino al cartone un *Sant'Andrea* da accompagnare al suo *San Paolo,* per dimostrare che in Roma si sapeva "paragonare" quella maniera che gli artisti fiorentini pensavano che nessuno avesse superato "nel rilievo e nella risoluzione e nella pratica". Masaccio, quindi, rappresentava ancora un valido termine di confronto, un momento importante di verifica[29].

È quindi significativo trovare Perino come protagonista del salvataggio di una *Madonna* di Giotto che sarebbe altrimenti andata perduta nell'abbattimento dell'antico San Pietro. Nella *Vita di Giotto* il Vasari si limita ad accennare alla "bellezza" che aveva indotto a trasportarla (una "bellezza" relativa, quale ci possiamo aspettare in una pittura del XIV secolo), nella *Vita* di Perino si mettono invece a fuoco due elementi destinati a divenire tipici, dal Cinquecento, di un salvataggio di primitivi, l'interesse storico ed una specie di "pietas" civile per il compatriota Giotto:

"Rovinandosi le mura vecchie di quella chiesa, per rifar le nuove della fabbrica, pervennero i muratori a una pariete dove era una Nostra Donna, et altre pitture di man di Giotto: il che veduto Perino, che era in compagnia di messer Niccolò Acciaiuoli dottor fiorentino e suo amicissimo: mosso l'uno e l'altro a pietà di quella pittura, non la lasciarono rovinare, anzi, fatto tagliare attorno il muro, la fecero allacciare con ferri, e travi e collocarla sotto l'organo di San Piero in un luogo dove non era né altare né cosa ordinata. Et innanzi, che fusse rovinato il muro, che era intorno alla Madonna, Perino ritrasse Orso dell'Anguillara senator romano, il quale coronò in Campidoglio Messer Francesco Petrarca, che era a' piedi di detta Madonna. Intorno alla quale, avendosi a fare certi ornamenti di stucchi e di pitture, et insieme mettervi la memoria di un Niccolò Acciaiuoli, che già fu senator di Roma. Fecene Perino i disegni, e vi messe mano subito, et aiutato da' suoi giovani, e da Marcello Mantovano suo creato, l'opera fu fatta con molta diligenza"[30].

L'interesse storico, se non è rivolto alla storia delle arti figurative, non basta però a conservare le opere d'arte; antichi costumi, effigi di personaggi famosi ed altri documenti vengono tramandati anche in semplici copie. Di un affresco di Bruno e Buffalmacco in Santa Maria Novella, destinato ad essere distrutto non molti anni dopo la stesura delle *Vite* nei lavori diretti dal Vasari stesso, egli osserva:

"Questa pittura, ancora che non sia molto bella, considerandosi il disegno di Buonamico e la invenzione ell'è degna di essere in parte lodata, e massimamente per la varietà de' vestiti, barbute et altre armature di que' tempi; et io me ne sono servito in alcune storie che ho fatto per il signor duca Cosimo, dove era bisogno rappresentare uomini armati all'antica ed altre somiglianti cose di quell'età: la qual cosa è molto piacciuta a



31. Raffaello, Putto; trasporto cinquecentesco.
Roma, Accademia di San Luca.

Sua Eccellenza Illustrissima et ad altri che l'hanno veduta. E da questo si può conoscere quanto sta da far capitale dell'invenzioni et opere fatte da questi antichi...".

Si conservano soprattutto documenti meno ingombranti di un affresco, come i cassoni attribuiti a Dello Delli: molti cittadini li hanno conservati nelle loro case, preferendoli a mobili moderni ed il Vasari stesso, "perché di queste cose vecchie è ben fatto serbare qualche memoria", nei nuovi appartamenti costruiti in Palazzo della Signoria per il duca Cosimo, ne ha fatte conservare alcune "di mano propria di Dello, dove sono e saranno sempre degne d'essere considerate, almeno per gl'abiti varii di que' tempi, così da uomini come da donne che in esse si veggiono"[31].

La testimonianza storica preferita, dopo l'esempio dato da Paolo Giovio, erano i ritratti di uomini illustri. Il Vasari ricorda effigi tratte da affreschi che si dovevano abbattere e copie eseguite per il museo gioviano, come certe teste della cappella affrescata dall'Angelico distrutta sotto Paolo III, o altre che Raffaello aveva fatto riprendere dagli affreschi di Piero della Francesca e Bramantino, prima di abbatterli per far posto alle sue pitture delle Stanze. Le prime interpretazioni di "ritratti" tolti da affreschi del Trecento e del Quattrocento non ci sono note, dato che i pezzi superstiti della collezione gioviana derivano in genere da esemplari più recenti, mentre le copie di seconda mano eseguite da Cristoforo dell'Altissimo per Cosimo I sono troppo mediate per mostrarci come un buon pittore del Cinquecento rendeva un brano tratto da un primitivo[32].

Ma i problemi più vivi e più vicini a quelle attenzioni per la conservazione e la valorizzazione di un dipinto, che col tempo si identificheranno col restauro, si incontrano nella manutenzione di cui hanno ormai bisogno anche i grandi modelli della maniera moderna. Nella Cappella Sistina il primo dei "mundatores" ufficialmente incaricati della spolveratura periodica degli affreschi fu l'Urbino, Francesco Amadori, domestico di Michelangelo. Un "motu proprio" di Paolo III del 26 ottobre 1543 gli affida vita natural durante l'incarico di mantenere le "pulcherrimas picturas", che già figuravano nella Sistina e che erano in corso di esecuzione nella Cappella Paolina, libere *"a polveribus et aliis immunditiis etiam ex fumo luminarium quae in celebratione divinorum in utraque capella fient"*. Una pulitura ormai seicentesca, ricordata da un passo che ricorre in alcuni manoscritti del Mancini, ci orienta su queste tecniche di pulitura: "Sotto papa Urbano VIII furono rinettate le pitture della cappella di palazzo detta di Sisto, e l'ordine che si tenne fu questo, che spolverata figura per figura con un panno di lino se gli levava la polvere con fette di pane a baiocco o altro più vile stropicciandolo diligentemente, e tal volta, dove la polvere era più tenace, bagnavano un poco detto pane e così ritornarono alla loro pristina bellezza senza ricever danno alcuno. Questa manifattura fece mastro Simon Laghi, indoratore di palazzo, e fu cominciata di gennaro 1625...".

Gaspare Celio si lamentava probabilmente di questa pulitura quando osservava che le pitture quattrocentesche della Sistina "col volerle rinfrescare non sono più quelle". Ma anche una vera e propria integrazione dell'intonaco era stata necessaria nella stessa Volta michelangiolesca dopo i cedimenti di terreno del 1565. Fra il 1566 ed il 1572 la vasta
34 lacuna nell'intonaco del *Sacrificio di Noè* fu risarcita da un pittore altrimenti poco noto, Domenico Carnevale da Modena. Ad un esame che non insista nel confronto con la qualità di Michelangelo, è difficile non apprezzare la bravura del maestro cinquecentesco. Per la ricostruzione delle figure si poté, forse, avvalere di testimonianze o ricordi grafici, mentre nella stesura pittorica ebbe l'abilità, specificatamente da restauratore, di non imitare la tecnica dell'originale ma di accompagnarlo prevedendo una visione dal basso. Il Carnevale fa questo con tratti grossi, meno connotanti possibile, con i quali ricostruisce un'immagine

un po' anonima rispetto a peculiarità di stesura che la caratterizzassero eccessivamente, ma che è in grado di convivere perfettamente con la pittura originale[33].

Nelle Stanze di Raffaello è poi famoso l'episodio ricordato dal Dolce di un restauro di Sebastiano del Piombo che non è più possibile identificare; lo scrittore veneziano vuole sottolineare in particolare la difficoltà di accordare le diverse maniere degli artisti. Era infatti accaduto che durante il Sacco di Roma alcuni soldati avessero "acceso con poco rispetto il fuoco per uso loro in una delle camere dipinte da Raffaello, avenne che 'l fumo o la mano degl'istessi guastò alcune teste. E partiti i soldati e ritornandovi papa Clemente, dispiacendogli che così belle teste rimanessero guaste, le fece rifare da Bastiano".

Tiziano visitando quelle stanze proprio insieme a Sebastiano del Piombo, "fiso col pensiero e con gli occhi in riguardar le pitture di Raffaello, che da lui non erano state più vedute, giunto a quella parte dove avea rifatte le teste Bastiano, gli domandò chi era stato quel presontuoso et ignorante che aveva imbrattati quei volti, non sapendo però che Bastiano gli avesse riformati, ma veggendo solamente la sconcia differenza che era dall'altre teste a quelle"[34].

Il rifacimento si presentava come un imbratto (è lecito dedurre) per l'alterazione che aveva ormai subito col tempo, che non gli permetteva più di accompagnarsi alla pittura originale, l'alterazione faceva perciò risaltare una diversità di pennelleggiare, di stesura, di maniera, che in origine difficilmente sarebbe stata così evidente; metteva in luce, cioè, uno di quei disaccordi rispetto ai quali la tradizione più colta e più legata agli artisti preferirà sempre il danno visibile, che interferisce solo limitatamente sulla pittura e non disturba l'"intelligente".

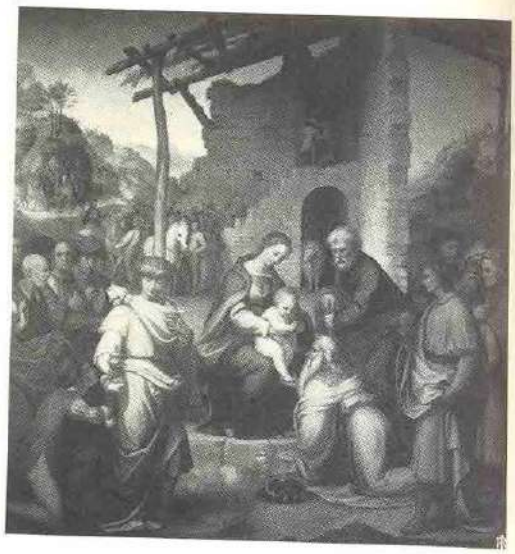
Quale fosse ormai il problema del rispetto dell'autografia e quale il livello al quale si poneva, lo suggerisce in maniera suggestiva il diverso destino di due tavole incompiute con l'*Adorazione dei Magi* che si constata nella seconda metà del Cinquecento a Firenze, cioè in una città dove vige una tradizione di attenzione e rispetto per quelle che si riconoscono come importanti opere d'arte. Una è la tavola famosa di Leonardo che passa 32
dalla casa di Amerigo Benci alla collezione di Francesco I nel Casino di San Marco: si tratta di un'opera d'arte, alla quale lo stato di dipinto incompiuto impedisce di essere usata come pala d'altare ma ne fa precocemente oggetto da collezione; viene quindi lasciata in uno stato di non finito che il gusto cinquecentesco è ormai pronto ad accettare come esempio della maniera di Leonardo, sul cui chiaroscuro, peraltro di notevole immanenza figurativa, non si può intervenire.

L'altra *Adorazione dei Magi* è quella che Giovanni Antonio Sogliani aveva trattenuto 33
per tanti anni nel suo studio senza portarla a termine e che, venduta "per cosa vecchia" alla sua morte a Sinibaldo Gaddi, viene compiuta dal giovanissimo Santi di Tito e posta nella cappella Gaddi a San Domenico, con un intervento necessario per attribuirle questa destinazione. Anche nella *Madonna del baldacchino* di Raffaello si evita di intervenire sulle parti incompiute, che sono tuttora individuabili (e costituiscono una guida insostituibile per comprendere la tecnica di Raffaello), e saranno lasciate tali anche quando il Cassana ingrandirà la tavola alla fine del Seicento. Quindi, non si interviene su Leonardo e Raffaello ma si finiscono le tavole del Sogliani o, in circostanze in cui si poterono far sentire più vivamente i desideri della committenza, la grande pala del Bronzino destinata alle monache della Concezione[35].

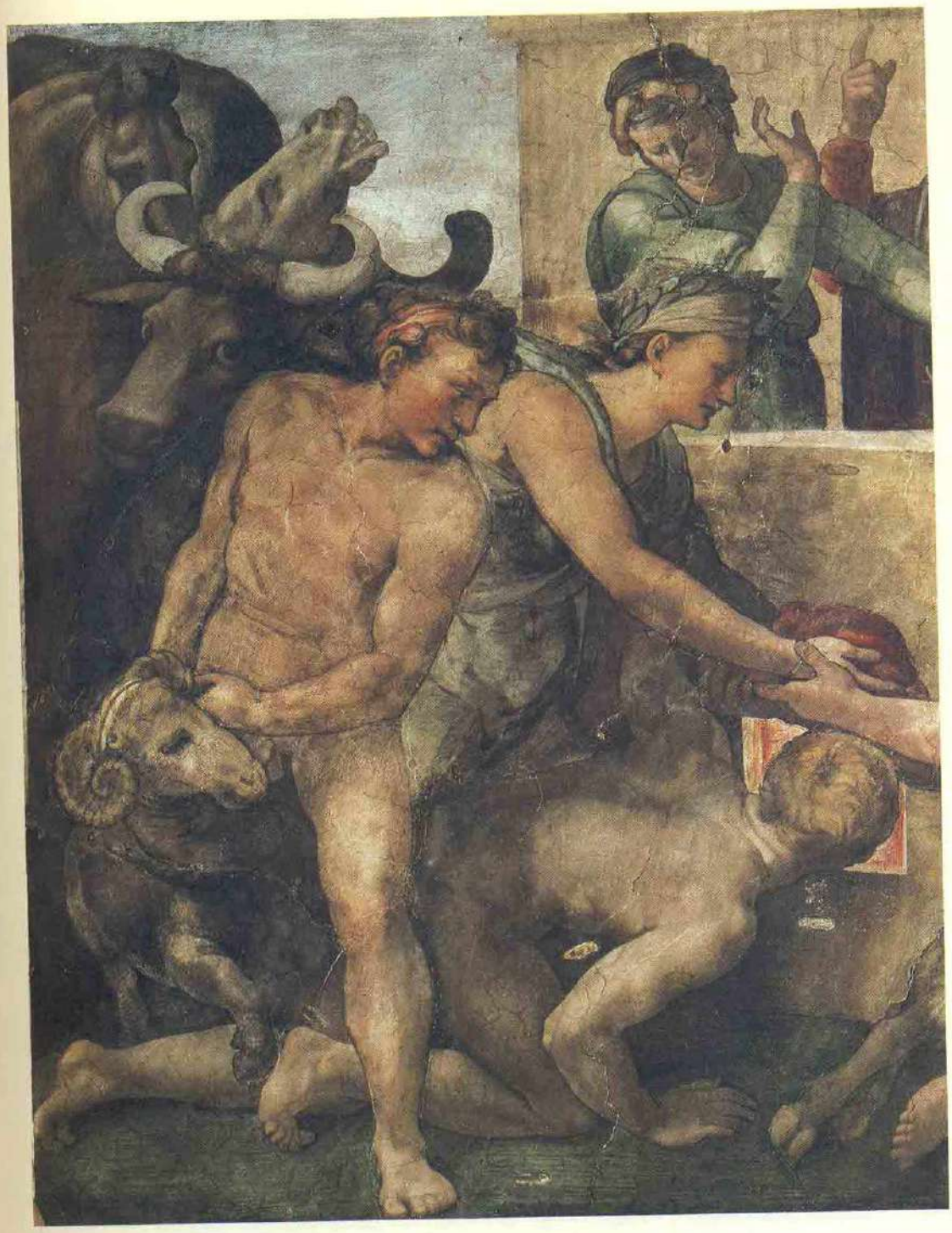
Da quanto ricorda il Dolce sulla reazione di Tiziano davanti ai ritocchi di Sebastiano del Piombo sugli affreschi delle Stanze, da ciò che fa capire l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo sul rispetto in cui ci si sentiva tenuti davanti ad uno stato anche incompiuto

32. Leonardo da Vinci,
Adorazione dei Magi.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

33. Giovanni Antonio Sogliani,
Adorazione dei Magi; compiuta
da Santi di Tito.
Fiesole, San Domenico.



34. Mic
particola



34. Michelangelo, Il Sacrificio; particolare con le figure integrate da Domenico Carnevale, 1566-1572. Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina.

di un'opera d'arte universalmente accettata come tale, si comprende il disagio davanti al quale pose il problema di intervenire sulla più importante pittura moderna, il *Giudizio Finale* di Michelangelo, con i famosi ritocchi di Daniele da Volterra. Dopo che era stato scoperto alla fine del 1541, le critiche che si potevano muovere all'affresco trovarono una voce autorevole nella famosa lettera di Pietro Aretino del 1545, ma fino al pontificato di Paolo IV (1555-1559) non era stato posto il problema di un intervento diretto che modificasse la pittura; che fu discusso nelle sedute stesse del Concilio di Trento; all'inizio del 1564 fu installata un'apposita commissione per emendare le pitture nella cappella Apostolica. I lavori di ritocco non cominciarono quindi che dopo la morte di Michelangelo, avvenuta il 17 febbraio di quell'anno[36].

La scelta di Daniele da Volterra fu compiuta con grande tatto, egli era l'artista più vicino a Michelangelo, quello il cui intervento poteva apparire il meno lesivo verso la memoria del Buonarroti[37]. Difficilmente, dopo che era stato anche ipotizzato di abbattere l'affresco, si sarebbe potuto condurre a termine con più discrezione un incarico del genere. Furono integralmente rifatte a fresco le figure di San Biagio ed il vestito ampiamente drappeggiato di Santa Caterina, dato il doppio senso al quale la loro posizione si prestava per occhi un po' troppo profani, ma i panneggi aggiunti sono soltanto una trentina, né tutti di Daniele, dal momento che si conoscono i nomi anche di altri che intervennero sull'affresco, nel Cinquecento Girolamo da Fano e Cesare Nebbia, in una tradizione rinnovata fino al secolo XVIII[38].

Il Vasari nella prima edizione della *Vite* non accenna al problema che si dovessero operare cambiamenti sull'affresco, è solamente nel 1568 che vi si sofferma nella *Vita di Daniele da Volterra:* "avendo papa Paulo quarto volontà di gettare in terra il Giudizio di Michel Agnolo per gli ignudi, che li pareva, che mostrasseno le parti vergognose troppo disonestamente, fu detto da cardinali, et uomini di giudizio che sarebbe gran peccato guastarle, e trovaron modo, che Daniello facesse lor certi panni sottili che le coprissi, che tal cosa finì poi sotto Pio quarto con rifar la Santa Caterina ed il San Biagio parendo, che non istessono con onestà".

Secondo il Vasari Michelangelo stesso era disponibile ad una soluzione che risolvesse lo scontento per le "parti vergognose" mostrate "troppo disonestamente": il maestro, occupato nella fabbrica di San Pietro, avrebbe fatto dire a Paolo IV che era "piccola faccenda, e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto". La notizia della disponibilità di Michelangelo a piccoli emendamenti che rendessero più accettabile il *Giudizio Finale* è ormai assestata, quando Gaspare Celio ricorda per la prima volta il nome di Braghettone per Daniele da Volterra, a proposito del risarcimento che aveva compiuto sull'*Isaia* di Raffaello in Sant'Agostino dopo i danni compiuti da un sagrestano al tempo di Paolo IV: fu "ritoccato da N. detto Braghettone perché ricoperse l'osceno alle figure del Giudizio del Buonarroti per ordine di detto Pontefice, e consenso di esso Buonarroti"; rifacimenti sulle figure che avvennero "per rimandare che il padrone non le facesse buttare in terra"[39].

Per quanto il Celio rappresenti una fonte abbastanza tarda rispetto agli eventi a cui si riferisce, rispecchia bene il doppio carattere che un problema del genere assume negli anni in cui si procede all'emendamento: cattiva fama, discredito per chi interviene su un'opera d'arte altrui (di qui il soprannome di Braghettone), ma consenso di Michelangelo per quello che davanti alle intenzioni del "padrone" Paolo IV si presentava come il male minore. È un duplice atteggiamento che esemplifica bene una posizione di Controriforma, per cui si desidera ribadire l'importanza della figura dell'artista e la sua autonomia

nell'ambito strettamente professionale, ma si devono però evitare immagini sconvenienti o che contengano "errori", che cioè, attraverso il loro messaggio visivo, alludano a posizioni condannate dalla Chiesa.

La soluzione dei "panni sottili", semplice e di per sé rispettosa della composizione michelangiolesca, tarda comunque di ben ventitré anni, ed avviene in un momento in cui è in corso il recupero della figura di Michelangelo in ambito di Controriforma, per cui resta aperto più di uno degli interrogativi che suscita la vicenda. Con questo siamo comunque ormai al centro delle problematiche post-tridentine, quando la nuova attenzione per l'immagine come oggetto di culto e di divulgazione dottrinaria porta ad una serie di atteggiamenti destinati a convivere e ad intrecciarsi con quello che, in un diverso ambito di azione, è la conservazione ed il restauro delle opere d'arte[40].

4. Riforma cattolica e Controriforma

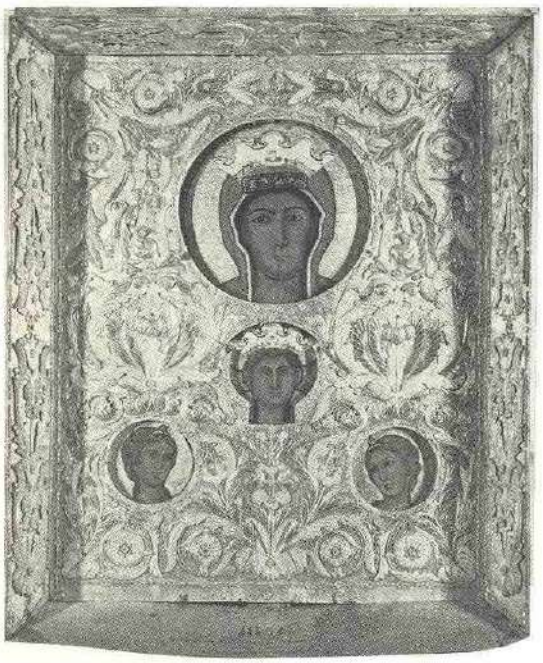
Per chi si avvicini alle vicende di conservazione, adattamento e restauro del nostro patrimonio artistico dal punto di vista dell'attuale manutenzione, la Controriforma con le sue normative sul nitore in cui deve essere tenuto il luogo di culto ed i suoi arredi, sulla correttezza ed efficacia devozionale delle immagini e sulla correzione a cui è necessario procedere quando risultassero "mal fatte", anche da un punto di vista figurativo, può apparire un movimento a cui si devono gran parte dei mali nelle ridipinture, i tagli arbitrari, le decontestualizzazioni. Non manca mostra di restauri, quasi, che non ci mostri la liberazione di qualche tavola trecentesca, di un affresco quattrocentesco, talvolta anche di qualche tela più recente da ridipinture devozionali. E solo recentemente si è cominciato a tenere verso questi rifacimenti un atteggiamento che si ricorda del valore che, comunque, hanno come testimonianza storica; prima di rimuoverli, ci si è cominciati a chiedere se la loro distruzione fosse veramente compensata dalla migliore leggibilità del presunto originale.

Ben poche sono le opere che hanno subito un restauro devozionale senza che il loro messaggio più strettamente figurativo (quello a cui si volge specificatamente lo storico dell'arte) venisse più o meno manomesso. Però è anche vero che grazie alla vita come immagini di culto molte opere dei nostri primitivi sono sopravvissute, per quanto ritagliate, ridipinte, inserite fra stucchi barocchi, attraversando un periodo di circa tre secoli in cui si poteva al massimo attribuire loro un semplice interesse documentario[41].

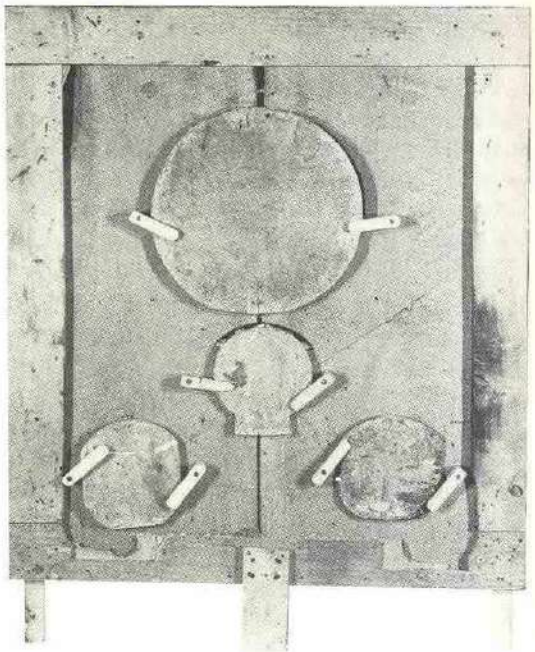
Gli adattamenti e gli aggiornamenti devozionali spesso procedono sulla stessa linea dei rifacimenti ed ammodernamenti di tavole che si eseguono nel XIV o nel XV secolo, ma si volgono ormai ad oggetti diversi da quelli nei confronti dei quali ci si muove ormai col rispetto dovuto a dipinti a cui si riconosce una piena dignità di opera d'arte; questi, inevitabilmente, apparterranno alla maniera moderna o ai suoi immediati precursori. Convivono, così, fino alla riscoperta dei primitivi, due ambiti diversi di interesse verso quelle che per noi sono – unitariamente – opere d'arte.

L'interesse devozionale si volge, principalmente, all'iconografia che caratterizza il culto delle immagini. Queste vanno considerate non come cose, "ma come segni di cose" – specifica il cardinal Paleotti – "onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano"[42]: non il dipinto o la scultura vanno conservati, ma l'immagine che, al limite, sopravvive anche in una copia, vincolata all'originale solamente dagli attributi iconografici che ne avevano caratterizzato il culto. L'antichità, in questo caso, attestata dalla tavola vetusta, dai segni di invecchiamento o dallo stile della pittura è un aspetto marginale, una specie di documentazione, secondaria rispetto alla leggibilità iconografica

35, 36. Maestro romano del XII secolo, frammenti di Madonna col Bambino; montaggio devozionale datato 1851. Farfa, Abbazia.



37. Giulio Romano, Madonna col Bambino e Santi; restaurata per la prima volta da Carlo Saraceni dopo il 1598. Roma, Santa Maria dell'Anima.



Madonna
, restaurata
a Carlo
18.
dell'Anima.

che resta l'oggetto di attenzione principale, anche se può notevolmente contribuire a quella che nel nostro linguaggio definiremmo l'aura dell'immagine.

Dall'altro lato ci sono quelle opere, come gli affreschi di Raffaello, l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, o il *Giudizio Finale* di Michelangelo, attorno alle quali si va configurando un'area di rispetto, di non intervento o di intervento giustificato da serie ragioni di convenienza o di conservazione; quella cioè in cui nasce gradualmente il restauro. I due ambiti non sono, ovviamente, incomunicanti: anche in un intervento su di un'immagine devozionale la dignità artigianale di un pittore imponeva che il rifacimento non si trasformasse in un imbratto e che si sapesse accompagnare allo stile della pittura antica, e d'altra parte su di un dipinto di riconosciuta dignità figurativa poteva accadere di dovere intervenire per correggere un "errore", come nell'*Annunciazione* del Tintoretto in San Mattia a Bologna dove era stato nascosto il Bambino rappresentato mentre si dirige verso la Madre (quasi fosse già incarnato), secondo un errore che verrà formalmente condannato da Benedetto XIV[43].

La tradizione di discredito dei rifacimenti sulle pitture, già evidente nel Vasari, è ben viva nelle annotazioni sulle pitture di Roma edite nel 1638 da Gaspare Celio, dove si individua bene la continuità di una tradizione che, almeno negli scritti, insiste sugli aspetti negativi dei restauri. In alcuni casi le sue osservazioni sono dovute alla grossolanità ed all'incompetenza degli interventi, ma facilmente la polemica si estende ai restauri in generale: le pitture di Pellegrino da Modena in San Giacomo degli Spagnoli sono state guastate col pretesto di rinnovarle, "il che è errore gravissimo"; i chiaroscuri nel basamento della Stanza della Segnatura "erano" di Perino del Vaga, "come in alcuni pezzetti si va vedendo ancoraché siano stati racconci"; ed è "cosa perniziosissima" rinfrescare affreschi come si è fatto nell'abside di Sant'Onofrio; uno stanzino affrescato da Raffaello e Giulio Romano nella Villa Lante al Gianicolo "è stato ritocco, che vuol dire guasto"; la *Deposizione* del Cesura a Trinità dei Monti "fu fatta guastare malamente, non è restato se non il componimento". Al restauro eseguito da Carlo Saraceni sulla pala di Giulio
37 Romano in Santa Maria dell'Anima allude precisando che "la guastò il fiume quando inondò, sotto Clemente Ottavo [1598], e doppo non racconciorono il guasto, ma guastarono quello che non aveva toccato il fiume". Come caso limite di manomissione ricorda un religioso maniaco che aveva mutilato del membro il *Cristo* di Michelangelo alla Minerva "ancora che vi stesse del continuo un panno". La sfiducia del Celio per i restauri giunge al punto che, parlando di opere che hanno subito puliture, usa il passato, come se fossero irrimediabilmente guaste. Comunque queste opere, salvo l'abside di Sant'Onofrio ed una tempera con le *Stimmate di San Francesco* in San Pietro in Montorio che non ci è nota, non sono mai anteriori alla maniera moderna. Dato che è impensabile che interventi affrettati non accadessero anche su pitture antiche, il Celio ci testimonia (anche con la sua vicenda di pittore legato al padre Valeriano ed ai problemi di Controriforma sull'immagine) che si sono enucleate due aree diverse, quella delle opere d'arte (che possono anche essere immagini di culto) e quella delle vecchie immagini, che non hanno interesse figurativo, affidate alle pratiche del tramando devozionale[44].

Proprio un biografo di artisti, categoria che ormai si individua come legata alla filosofia del rispetto dei dipinti, il Baglione, ci parla con atteggiamento perfettamente neutrale dell'attività del padre Biagio Betti, miniatore, preparatore di azzurri, pittore: "se per avventura capitavagli alle mani qualche sacra immagine mal fatta... con ogni zelo la ritoccava; e per maggiore riverenza la riduceva a buona grazia d'arte e di devozione". Anche se è più tardo, il restauro dell'immagine su tela del Beato Angelico con la *Madonna col*

Bambino di Santa Maria sopra Minerva ci aiuta bene a capire con quali aggiustamenti ed arricchimenti iconografici il padre Betti poteva cercare la "buona grazia d'arte e di devozione" che ricorda il Baglione[45]. 38, 39

Alla luce del problema di correggere le immagini "mal fatte", si può però constatare che le aree in cui i primitivi che ci restano mostrano gli stili più espressivi, le tendenze al gotico più profano, la maggior lontananza dalla regolarità giottesca, sono in genere anche quelle dove la percentuale delle sopravvivenze è più bassa. La mancanza di convenienza del miglior Trecento bolognese, ad esempio, o le fantasie troppo mondane del gotico lombardo quanto hanno contribuito a renderli estranei rispetto alle norme di proprietà e di decoro delle immagini richiamate dalla Controriforma, a fare sentire la "deformità" rispetto al concetto di "convenientia", e ad eliminarne le opere ogni volta che ne desse occasione un rinnovamento edilizio, un aggiornamento di gusto o la visita pastorale di un vescovo particolarmente zelante? In Italia non c'è stato un momento di epurazione generale e immediata, la selezione è avvenuta su tempi lunghi, si è intrecciata con tutti i mutamenti di gusto del Seicento e del Settecento. Chi viaggi attraverso le Marche o la Romagna si accorge facilmente di quante chiese medievali, in nome del nitore, della convenienza, del decoro del nuovo, siano state rinnovate con la distruzione completa dei loro dipinti murali ancora nella prima metà dell'Ottocento.

Dove il contrasto fra riformati e cattolici è invece verificato con implicazioni religiose e politiche più dirette, come nei Paesi Bassi, si assiste anche ad un'attenzione più sistematica nell'emendamento delle immagini[46]. I problemi della loro conservazione e del loro uso da parte cattolica sono messi molto nitidamente a fuoco nel trattato *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum pro vero eorum usu contra abusus* di Giovanni Molano, apparso a Lovanio nel 1594, una vera summa che si pone a confronto con gli argomenti dei protestanti, contrari alle immagini o addirittura iconoclasti[47]. Nell'ambito della loro manutenzione va evitato che nelle immagini *("idiotarum libri")* figuri alcunché di non onesto, come accade quando per trascuratezza vi compaiono lacune o sudicio. Sul problema, il Molano mostra la propria cultura sacra citando Atanasio e San Gerolamo, ed i pagani stessi i quali danno l'esempio della cura con cui vanno conservati i dipinti. 40, 41

Rispetto alle puliture incaute o inesperte fatte in nome del nitore del luogo di culto (si pensi ai frati e sagrestani citati dal Celio) il Molano ricorda che ci si deve guardare dal fare come Marco Giunio che aveva rovinato una tavola di Aristide con una cattiva pulitura, con un aneddoto pliniano che dà nobiltà al discorso e lo svuota di eventuali polemiche immediate. Come esempio positivo ricorda invece il restauro al quale aveva assistito da ragazzo di un'immagine di Cristo crocifisso nel beghinaggio di Diest *("plena pietatis et artificii")*, condotto in modo che dopo il restauro non era diversa da prima se non in quanto riportata all'aspetto originale (*"non videretur aliter differre ab antiqua, quam sicut ipsa antiqua imago differebat a se ipsa, cum primum depicta fuerat..."*). Con questo egli riprende l'antico tema presente nella patristica del ritorno ad uno stato primitivo migliore di quello attuale. Il dipinto viene riportato ad uno stato più vicino a quello in cui l'ha fermato il suo artista-creatore, non diversamente dall'uomo che tanto sarà migliore quanto sarà riportato più vicino al suo stato di Grazia anteriore al Peccato originale.

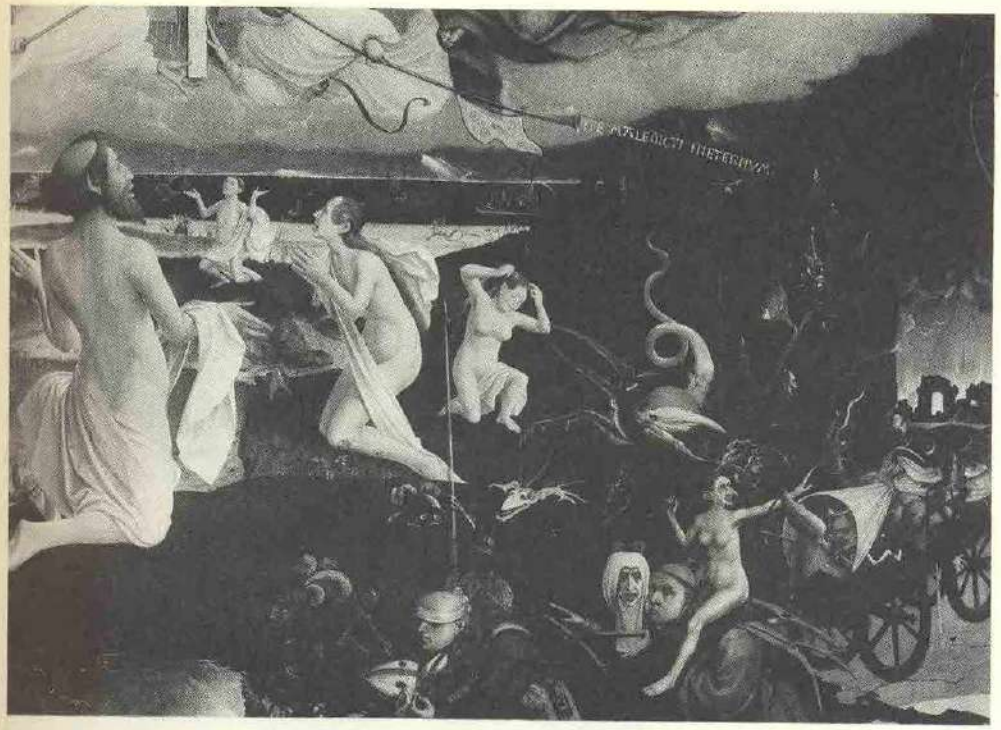
Dal punto di vista italiano, il Molano rappresenta un testo di cultura sacra sicuramente letto ed assimilato, in quanto scritto in latino, ma è solamente a distanza che viene seguita la grande vicenda dell'iconoclastia protestante con le sue ripercussioni, non solo nella conservazione ma anche nel modo di avvicinarsi ai dipinti in quanto opera d'arte. Durante le lotte di religione del XVI secolo molte pitture dal riconosciuto valore di opere

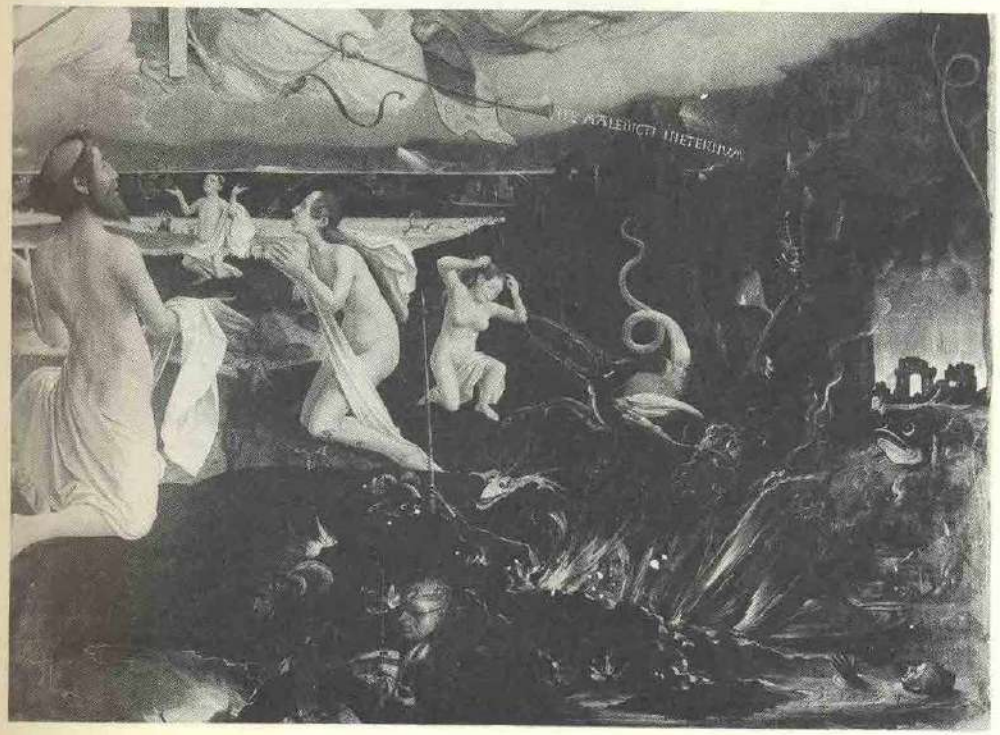
38. Beato Angelico, Madonna col Bambino; dopo la rimozione delle ridipinture devozionali.
Roma, Santa Maria sopra Minerva.

39. Beato Angelico, Madonna col Bambino; con le ridipinture devozionali dei primi anni del Seicento.
Roma, Santa Maria sopra Minerva.

40. Jean Provost, particolare del Giudizio Finale.
Bruges, Museo Comunale.

41. Jean Provost, particolare del Giudizio Finale; con le ridipinture di Pieter Pourbus del 1550.
Bruges, Museo Comunale.





42. Artemisia Gentileschi, L'Inclinazione; con i panneggi aggiunti dal Volterrano. Firenze, Casa Buonarroti.

d'arte furono tolte dalle chiese e ricoverate nei palazzi pubblici (come simbolo di prestigio locale), o acquistate dai borghesi per le proprie dimore, e per la prima volta si trasforma una pala d'altare (o una parte di essa) in oggetto di arredo ed in quadro da collezione. I salvataggi avvenuti in quelle circostanze ci permettono facilmente di ritrovare tutti i nomi dei più grandi artisti dell'Europa settentrionale del XV e XVI secolo: la *Deposizione* di Dürer della chiesa dei Predicatori di Norimberga fu comprata da Hans Ebner per la propria casa; ad Anversa il trittico di San Giovanni di Quentin Metsys viene acquistato da Martin de Vos e poi dalla municipalità; nel 1566 la pala di Van Eyck a Gand veniva portata nel palazzo municipale per proteggerla dai calvinisti. In una delle città più colte d'Europa come Basilea sopravvivono alla Riforma non solo i quadri di argomento religioso di Holbein, ma anche quelli più antichi dei quali, evidentemente, si sapeva capire la qualità, come la *Pala di San Leonardo* di Konrad Witz[48].

Gli "idoli" erano soprattutto rappresentati dalle statue che sono sopravvissute più raramente, ma, nonostante i salvataggi, le perdite dovettero essere veramente ingenti anche per la pittura, soprattutto per quella più antica: basti considerare la rarità delle pitture olandesi anteriori al Cinquecento. Il ricordo di questa vicenda era ancora ben vivo quando il Van Mander segnala tante opere distrutte dagli iconoclasti o tolte dalle chiese in occasione delle lotte di religione; egli lamenta in genere l'ignoranza dei distruttori, ma, con un atteggiamento di tolleranza religiosa, evita la discussione sulla ragione prima che portava alla violenza contro quelle opere d'arte.

La lettura del Baldinucci, il quale compila dal Van Mander le notizie dei pittori fiamminghi ed olandesi, offre un divertente termine di confronto per la sua mentalità di personaggio legato alla corte del devotissimo Cosimo III, che propone una vera e propria galleria di sventure delle arti del disegno presso gli eretici. L'intervento soprannaturale, il miracolo, diviene quasi una norma: se Anna Bolena getta dalla finestra un ritratto di Thomas More di Holbein, l'opera si salva per intervento della Divina Provvidenza; oppure, nell'incendio del Pardo del 1608 una tela di Tiziano, piena di satiri e pastori, ha la sorte ovvia per un'immagine di devozione, ma per lei assolutamente anormale di scampare alle fiamme, pur essendo "molto profana"[49].

Sarebbe difficile non ricordare, in margine alla Controriforma, il problema delle figure lascive, anche se non è certamente nuovo e si lega, principalmente, alla possibile fruizione di quelle immagini. Come ci ricorda ancora il Baldinucci, le nudità dell'*Inclinazione* di Artemisia Gentileschi nel soffitto della galleria di Casa Buonarroti furono coperte (e con grande bravura) dal Volterrano per scrupolo delle "caste luci" dei numerosi bambini di Leonardo Buonarroti; se i bambini non avessero avuto facile accesso alla sala dedicata ai fasti michelangioleschi, le nudità avrebbero potuto restare tranquillamente scoperte. 42

Anche se nel trattato dell'Ottonelli e del Berrettini si insiste contro le pitture che rendono le gallerie ed i camerini di molti signori "più tosto sale dell'imperatore Heliogabalo... che d'un Cavaliere o Principe cristiano e modesto", di solito il loro uso si giustifica entro certi limiti. Il Mancini, che era medico, ricorda che la vista di tali raffigurazioni giova ai coniugi nell'atto del generare; basta che tali dipinti non siano esposti alla vista di "fanciulli, zitelle, né di persone esterne e scrupolose"[50].

La causa di molte ridipinture che è dato riscontrare su nudi particolarmente profani va ricercata più in ragioni legate alla vita dei loro proprietari o a circostanze occasionali che alla storia delle idee. I più antichi rifacimenti sulla famosa allegoria del Bronzino nella National Gallery (rimossi nel 1958) risalivano probabilmente al momento in cui ne fu fatto dono a Francesco I di Francia, distinguendo abbastanza chiaramente fra il piacere

della contemplazione di un nudo e particolari troppo direttamente descrittivi. Altre volte è una figura che di per sé non mostrerebbe niente di sconveniente a dover essere modificata, come il ritratto della Barbera fiorentina, famosa cortigiana, che Raffaello Borghini ricorda fra le opere del Puligo, fatto trasformare da cantatrice in Santa Lucia da Giovambattista Deti ridipingendone gli attributi "per soddisfazione della sua donna"; oppure è semplicemente un ritratto a cui si vuole dare un diverso soggetto, di santo o figura allegorica, come accadde al famoso Raffaello della Galleria Borghese dove una fanciulla, alla cui castità alludeva chiaramente l'unicorno, fu trasformata in Santa Caterina da un pittore che è stato plausibilmente avvicinato al Sogliani[51].

lasts, Wiesbaden 1983. Sulla Sala dei Giganti di Padova, cfr. M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum"*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 103-106.

28. L. Bellosi, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, catalogo, Genova 1981, n. 4, pp. 24-31.

29. Per l'identificazione dell'Orioli cfr. A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in "Prospettiva", n. 29, 1982, pp. 72-78; sui restauri suoi e di Gerolamo di Benvenuto nella Sala della Pace cfr.: G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-1856, II, p. 392; Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 1 p. 528; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, III, nota 1 p. 224; A. Angelini, *Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento*, in "Prospettiva", n. 30, 1982, p. 43 e nota 26 p. 39; Angelini, 1982.

L'unità di stile, pur negli aggiustamenti iconografici, si trova anche nel restauro compiuto dal Fogolino sugli affreschi dei *Mesi* nella Torre dell'Aquila a Trento. Bernardo Clesio scriveva da Praga il 25 maggio 1534 ai suoi soprastanti raccomandando che le pitture non "differiscano in conto alcuno, ed in tutti quelli lochi ove per la humiditade o per altro rispetto le figure cascano, vedereti di farli fare qualche compositione che non si habbia da venire a questi termini più volte. Et bisognando, agiongeti a maestro Marcello più lavoranti, secondo che havemo scritto", cfr. A. Morassi, *Come il Fogolino restaurò gli affreschi di torre Aquila a Trento*, in "Bollettino d'Arte", 1928-1929, pp. 337-367. Per altri rifacimenti del Fogolino od a lui attribuiti cfr.: L. Puppi, *M. Fogolino*, Trento 1966, pp. 18, 30, 44, 46.

30. Michiel, p. 40; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 159 (dalle *Mémoires d'un touriste*, 1839): *"les soldats détachent du mur et vendent aux bourgeois les têtes peintes à fresque par Giotto... les contours rouges du dessein primitif sont encore visibles sur les murs..."*

31. C. Tolnay, *La Résurrection du Christ par Piero della Francesca*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1954, nota 1 pp. 35-36; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, pp. 33-35, dove si troverà una ricca informazione dalla quale, contro le sue stesse conclusioni, si può dedurre che la *Resurrezione* fu sottoposta ad un antico trasporto a massello.

32. Vitruvio, II, 8-9; Plinio, XXXV, 173; A. Parronchi, *Un manoscritto attribuito a Francesco di Giorgio Martini*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", XXXI, 1966, pp. 165-213.

33. Mengs 1783, pp. 155-156; cit. in Merrifield, 1846, p. 115.

Capitolo II
La conservazione delle opere d'arte nel Cinquecento

1. Cfr.: G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario...*, Roma 1956, pp. 294, 363, 400-401; C.M. Brown, *"Una testa di Platone antica con la punta del naso di cera"*, in "The Art Bulletin", 1969, pp. 204-11; M. Perry, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, in "The Burlington Magazine", 1975, p. 209; W. Wolters, *La scultura veneziana gotica*, Milano 1976, cat. n. 203; D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities*, in "Arte Veneta", 1979, pp. 29-42 (attribuisce al maestro rinascimentale l'integrazione della *Musa di Philiskos* Grimani, che rivela però una data troppo avanzata nel Cinquecento e si rifà a modelli antichi diversi da quelli che gli sono abituali).

2. Vasari, 1568, I, pp. 331, 483-484; L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende*, in "Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria", Atti del convegno (Firenze 1982), Firenze 1983, pp. 161-176 (in particolare cfr. pp. 166 e 169). Cfr. "Palazzo Vecchio", 1980, n. 642, p. 314 per un busto che si accompagna ad una testa di *Alessandro Severo* esposta in Palazzo Vecchio e mostra la soluzione analoga a quella delle "teste" moderne con cui si dovettero montare nel Quattrocento anche quelle antiche.

3. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata...*, ed. Bari 1978, I, pp. 287-288; Collareta, 1985; *Michelangelo. Studi di antichità*, a cura di G. Agosti e V. Farinella, Torino 1987, pp. 41-43.

4. Oltre alle opere sul restauro delle anticaglie a Roma, cfr.: Vasari, 1568, pp. 429, 611, 623-624, Winkelmann, 1783, II, p. 242; A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 136-153; A. Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1954, pp. 78-107; E. Vergara Caffarelli, *Studio per la restituzione del Laocoonte*, ibidem, pp. 29-69; F. Magi-C. Bertelli, ad vocem *Laocoonte*, in "Enciclopedia dell'arte antica", IV, Roma 1961; M. e R. Hertl, *"Laokoon"*, München 1962; M. Bieber, *"Laokoon", the Influence of the Group since its Discovery*, Detroit 1967²; H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; J. Paul, *Antikenergänzung und Ent-Restaurierung*, in "Kunstchronik", 1972, n. 4, pp. 86-90; Oechslin, 1974, pp. 3-29; M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 1974, pp. 83-121; Haskell-Penny, 1981, n. 50, pp. 337-343; H.W. Kruft, *Metamorphosen des Laokoon*, in "Pantheon", 1984, pp. 3-11; Pray Bober-Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, n. 122; Rossi Pinelli, 1986, pp. 183-190 (ivi, nota 3 p. 184, ulteriore bibliografia).

5. Vasari, 1568, II, p. 134; Rossi Pinelli, 1986, pp. 197-198.

6. Sui restauri a Roma cfr.: Vasari, 1568, II, pp. 365, 680-681, 753, 843; Baglione, 1642, p. 151; Richardson, 1728, III, pp. 213-215; De Rossi, 1826, p. 26; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, II, Roma 1903, pp. 161, 180-182; *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, Roma 1966, pp. 951-954; Boselli, 1967, pp. 86-87; Howard, 1968, pp. 402-403; C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso von Belvedere...*, Frankfurt 1973; Haskell-Penny, 1981, p. 123; G. Martines, *Silla Longhi e il restauro della Colonna Antonina*, in "Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento", atti del corso (1982), Roma 1985, pp. 174-209; Rossi Pinelli, 1986, pp. 194-201, 209-214, 218-220. Distruzione per recupero dei materiali e tutela degli edifici antichi nella Roma del Cinquecento sono discusse in P. Fancelli, *Demolizioni e "restauri" di antichità nel '500 romano*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, cit., pp. 357-403.

7. *Vita*, II, 69, 72, 73. Sui restauri a Firenze nella seconda metà del Cinquecento cfr.: M. Neusser, *Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", VI, 1929, pp. 27-42; G. Mansuelli, *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee*, in "Il mondo antico nel Rinascimento" (atti del convegno), Firenze 1956, pp. 179-186; Rossi Pinelli, 1986, pp. 214-216.

8. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, pp. 157-158. Sulla superficie trattata o levigata in statue antiche si vedano gli esempi relativi agli Uffizi ricordati da Luciano Berti (*Il restauro delle sculture*, in "Il restauro delle opere d'arte", atti del convegno (1968), Pistoia 1977, pp. 177-178).

9. B. Cellini, *Vita*, II, 87; Vasari, 1568, p. 70; R. Bianchi Bandinelli, in *Enciclopedia dell'arte antica*, III, Roma, 1960, p. 498; E. Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris 1883, p. 385. Neusser, cit., n. 12, p. 31; C. Albizzati, in *Enciclopedia Italiana*, XXIX, 1936, p. 134. Il bronzetto del Museo Archeologico a cui faccio riferimento è il numero 2284.

10. Michiel, pp. 38, 189, 238-239. Sul Vasari restauratore e distruttore di opere d'arte esiste una vasta letteratura, cfr.: A. Del Vita, *Opere distrutte e salvate da Giorgio Vasari*, in "Il Vasari", II, 1928-1929, pp. 155-156; C.A. Isermeier, *Il Vasari e il restauro delle chiese medioevali*, in "Studi vasariani", atti del convegno, Firenze 1950, pp. 229-236 (chiarisce che nel Duomo di Arezzo fu l'opposizione degli operai e dei canonici ad impedire che il Vasari sostituisse un suo ciborio all'altare gotico; mette in evidenza i motivi politici legati all'abbattimento dei tramezzi ed alla nuova sistemazione delle chiese fiorentine); Procacci, 1956 (in particolare, viene evidenziata l'importanza della fama dovuta al testo vasariano per la sopravvivenza, soprattutto nel XVIII secolo, degli affreschi Brancacci); Previtali, 1964, pp. 3-21 (sottolinea, in particolare, il relativismo storico ed il rapporto, attraverso Michelangelo, con la tradizione quattrocentesca, rapporto che non sarà più sentito dalla generazione successiva).

Data la facilità con cui nelle principali edizioni del Vasari si possono rintracciare attraverso gli indici le notizie a cui facciamo riferimento, si richiameranno solamente i passi di reperimento meno ovvio.

11. Su *Lo spasimo di Sicilia*, cfr. 1568, II, p. 79. Il Van Mander (1604, trad. 1884, pp. 100-101) riporta l'episodio di un analogo incidente a proposito della *Deposizione* di Rogier van der Weyden oggi al Prado. Il tema platonico della forza dell'arte davanti agli stessi ignoranti ("una moltitudine parte di contadini e parte di soldati") è ben evidente nel racconto che fa Benedetto Varchi della mancata distruzione del Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi, cfr. *Storia fiorentina*, X, ed. Colonia 1721, p. 292: "quando furono giunti colla rovina in luogo dove si scoperse loro il refettorio nel quale per mano d'Andrea del Sarto era dipinto un Cenacolo, a un tratto tutti quanti, quasi fossero cadute loro le braccia e la lingua si fermarono, e tacquero e, pieni d'un inusitato stupore, non vollero andare più oltre colla rovina; cagione che ancora oggi si può in quel luogo vedere, con maggior maraviglia di chi maggiormente intende, una delle più belle dipinture dell'universo". Un modo analogo di presentare l'episodio si incontra nell'edizione del 1550 (p. 765): "Grandissimo onore veramente di quest'arte, che mutissima, e senza parola, avessi forza di temperare il furore de l'armi, e del sospetto, inducendo coloro a portarle riverenza e rispetto, non essendo però genti della professione che conoscessimo la bontà sua". Ma quando il Vasari riferisce lo stesso episodio nel 1568 (II, pp. 165-166) ciò però avviene solamente grazie a "chi gli guidava e forse avendone udito ragionare".

12. Per ulteriori notizie e documentazione sulla conservazione di queste opere cfr.: J. Shearman, *An episode in the History of Conservation, in "Scritti Procacci"*, 1977, pp. 356-364; L. Vertova, in "The Burlington Magazine", 1972, p. 496; A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Roma 1929, p. 109.

13. I, pp. 96, 122-123, 168, 213.

14. II, pp. 215, 425, 439, 618, 725.

15. La tavola del Caroto col *Presepio* in San Giorgio a Verona si scrostava per il gesso mal temperato; il *San Vincenzo Ferrer* di Baccio della Porta si era tutto screpolato per essere stato lavorato "in su la colla fresca i colori freschi". Per la sfortuna del nerofumo cfr. Eastlake, 1847-1869, I, pp. 462 e 466, II, p. 174. Gettens e Stout (*Painting Materials*, New York 1942) non segnalano alterazioni peculiari del nerofumo ("lamp black").

16. II, pp. 378, 345 vedi anche p. 255, sull'uso della vernice limitato da parte del Torbido che pensava che la vernice facesse invecchiare più del dovuto le tavole, "e per ciò adoperava, lavorando, la vernice negli scuri e certi olii purgati".

17. II, pp. 537, 559-560, la copia di Fra Gerolamo Buonsignori dopo le avventurose vicende delle soppressioni e del collezionismo ottocentesco si trova attualmente nell'abbazia di Vangadizza presso Badia Polesine e contro l'opinione del Vasari è stata attribuita, con argomenti poco convincenti, a Giovan Francesco Caroto (F. Trevisani, *Restauri in Polesine*, catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 92-132).

18. II, p. 599, I, pp. 91 e 146; II, p. 529; II, p. 984. Da ragazzo, tuttavia, il Vasari si era reso colpevole di un intervento del genere lavorando con Angelo di Lorentino a ritoccare una cappella di Giovanni Toscani nel Duomo di Arezzo (I, p. 192).

19. II, p. 599. La notizia è, almeno in parte, il risultato di un equivoco, dato che prima delle statue del Rustici sulla Porta Nord si trovava un gruppo, di cui sussiste un frammento, di Andrea Pisano.

20. I, pp. 91 e 146; C.A. Isermeyer, *Die Cappella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo*, in "Festschrift für C.G. Heise", Berlin 1950, pp. 137-153.

21. S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in "Journal of the Courtauld and Warburg Institutes", 1960, pp. 190-215.

22. Su opere distrutte o nascoste nel rinnovamento di edifici, cfr. anche I, p. 396; II, pp. 251, 391.

23. M.B. Hall, *Renovation and Counter Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce*, Oxford 1979.

24. A. Conti, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, in "Paragone", n. 225, 1968, pp. 18-20.

La fama del Vasari come distruttore di opere d'arte era già viva nel Seicento quando un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze annota la notizia, che sarà ripresa da Giuseppe Piacenza nel 1817, di una sua intenzione di abbattere gli affreschi di Francesco Salviati nella Sala di Camillo in Palazzo Vecchio, per sostituirvi un proprio ciclo: cfr. il Ms.Magl. XVIII, 11 (c. 31r) della Biblioteca Nazionale di Firenze e G. Piacenza, in Baldinucci, V, 1817, nota 1 p. 223.

25. Sul tabernacolo di Porta Pinti cfr. II, pp. 159-160.

26. 1568, I, pp. 215-216; l'affresco esiste ancora nella chiesetta di Santa Maria Maddalena ad Arezzo, cfr. P.P. Donati, *Spinello: note e inediti,* in "Antichità viva", 1967, n. 2, pp. 13-14.

Vedi Vasari, I, pp. 127, 141, 180, 359, dove cita opere che non vengono salvate alla demolizione di tramezzi. Sulle opere trasportate a massello (o come semplici croste di intonaco) in questa occasione vedi, oltre al Vasari (I, pp. 388, 458, 471): Bocchi-Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze,* Firenze 1677, p. 318; M.B. Hall, *The "Tramezzo" in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco,* in "The Burlington Magazine", 1970, pp. 797-799.

27. Vasari, 1568, II, p. 17; Mengs, 1783, pp. 155-156; C. Ricci, *Correggio,* Roma 1930, p. 147; A.O. Quintavalle, *La R. Galleria di Parma,* Roma 1939, p. 113; A.O. Quintavalle, *Un disegno del Correggio scoperto nello stacco dell'affresco dell'Incoronata,* in "Bollettino d'Arte", 1937-1938, pp. 80-88; C. Gould, *The Paintings of Correggio,* London 1976, pp. 246 e 268. Le notevoli capacità tecniche nell'allacciamento di muraglie, evidente per le calotte del Correggio, sono attestate dal Vasari anche quando ricorda il progetto del re di Francia (Luigi XII) di trasportare nel suo paese la *Cena* di Leonardo (II, pp. 6-7).

28. F. Cavazzoni, in *Una guida inedita del Seicento bolognese,* a cura di R. Varese, in "Critica d'arte", n. 108, 1969, p. 25. Il putto dell'Accademia di San Luca ha i requisiti per essere stato staccato in antico, cfr. Pico Cellini, *Il profeta Isaia di Raffaello e il putto dell'Accademia di San Luca,* in "Bollettino d'Arte", 1960, pp. 93-95, che richiama l'accenno del Vasari (1568, II, p. 73) ad una prima stesura dell'affresco iniziata invece che sul pilastro in una cappella.

29. I, p. 192, II, pp. 356-357.

30. I, p. 124; II, pp. 366-367. Per il disegno di Perino che mostra la decorazione destinata a questa Madonna (Berlin, Staatliche Museen, K.d.Z. 5166), cfr. E. Parma Armani, *Perino del Vaga,* Genova 1986, p. 332.

31. Per esempi di opere citate per l'interesse storico di ritratti ecc. cfr. Vasari, 1568, I, pp. 161-162, 257, 258, 354-355, 361.

32. E. Muntz, *Le Musée de portraits de Paul Jove,* in "Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles lettres", XXXVI, parte II, 1900, pp. 294-343; A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia-Catalogo-I dipinti,* Roma 1948, pp. 3-4. P.O. Rave, *Das Museo Giovio zu Como,* in "Miscellanea Bibliothecae Haertzianae", 1961, pp. 275-284; M. Gianconcelli, *L'antico museo di Paolo Giovio in Borgovico,* Como 1976; P.L. De Vecchi, *Il museo gioviano e le verae imagines,* in "Omaggio a Tiziano", catalogo della mostra, Milano 1977, pp. 87-93. In questo senso, è interessante un *Michele di Lando,* una tavoletta di buona qualità che sembrerebbe da attribuire a Perino del Vaga, fra quarto e quinto decennio del Cinquecento, uno degli esempi più antichi della moda gioviana per i ritratti tolti da pitture antiche che ho pubblicato a p. 62 di Conti, 1973. La serie dei ritratti del Giovio prima che da Cristoforo dell'Altissimo per Cosimo I (Vasari, 1568, II, pp. 868-869) viene copiata da Bernardino Campi per Giulia Gonzaga, cfr. A. Lamo, *Discorso intorno alla Scoltura ed alla Pittura,* Cremona 1584, p. 53.

33. I primi danni alla Volta Sistina possono risalire all'incendio che distrusse parte del tetto nel 1544, cfr. A.M. Corbo, *Documenti romani su Michelangelo,* in "Commentari", 1965, pp. 115-116. Sui vari interventi finora noti cfr.: Celio, 1638, p. 33; Steinmann, 1901-1905, II, pp. 757-763 (si noti però che il "mundator" ricordato il 18 agosto 1557 è un semplice appaltatore delle pulizie) e p. 783; E. Steinmann, *Zur Restauration der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle,* in "Museumskunde", 1905, pp. 226-229; G. Mancini, *Modo tenuto per rinettare le pitture della Cappella di Sisto nel Palazzo Vaticano,* in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 7-8, 1951, p. 99; E. Camesasca, in R. Salvini, *La Cappella Sistina in Vaticano,* Milano 1965, pp. 152, 187; G. Colalucci, in *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered,* London 1986, pp. 262-263 (deduzioni sugli interventi eseguiti dai primi restauratori della Volta Sistina, interpretando le notizie documentarie secondo i criteri che lo guidano nel discusso intervento che va conducendo sugli affreschi michelangioleschi).

Su Domenico Carnevale da Modena (1524-1579; a Roma fra il 1566 ed il 1572) cfr. A. Lugli, *Carnevale, Domenico,* in *Dizionario biografico degli Italiani,* XX, 1977; Conti, 1986, pp. 77-81 e 169, e, per ulteriori attribuzioni, C. Strinati, *Marcantonio dal Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma,* in "Antichità viva", 1976, n. 3, p. 19; le notizie sulla sua integrazione alla Volta Sistina risalgono a Giovanni Bottari, in Vasari, *Vita di Michelagnolo Bonarroti,* Roma 1760, pp. 176-177 e Bottari, 1759-1760, II, pp. 360-361. Il Tolnay (*Michelangelo,* II, *The Sistine Ceiling,* Princeton 1945, ed. 1949, p. 30 e nota 11 p. 133) individua come rifacimento di Domenico Carnavale la mano sinistra dell'Eterno nella *Separazione della terra dalle acque;* per i motivi per cui l'ipotesi sembra però da escludere, rimando a Conti, 1986, p. 78.

Un caso di importanza analoga sarebbe stato il rifacimento di Lorenzo Sabatini ricordato da Gaspare Celio per l'*Incoronazione di Carlo Magno* nella Stanza dell'Incendio (1638, p. 37); si tratta invece di un errore di informazione, o di un'attribuzione fatta dal Celio a cui la figura appariva, probabilmente, tanto vicina allo stile del Sabatini da considerarla sua. Nessun restauro veniva notato dal Cavalcaselle (Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, pp. 58-59); cfr. adesso F. Mancinelli, *Raphael's 'Coronation of Charlemagne' and its cleaning,* in "The Burlington Magazine", 1984, p. 404.

34. L. Dolce, 1557, in Barocchi, 1960-1962, I, p. 151; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, p. 312; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo,*

Bâle 1942, pp. 112 e 213; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano 1944, nota 45 p. 123; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, nota 104 p. 147. Le varie ipotesi di identificazione, aleatorie dopo che tanti restauri si sono succeduti sugli affreschi delle Stanze, in genere sono state suggerite dalla vicinanza di un camino ad uno o all'altro degli affreschi.

35. Sulla provenienza dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo cfr. quanto osservo nel catalogo *Palazzo Vecchio*, 1980, pp. 248 e 301. Sul Sogliani vedi Vasari, 1568, II, p. 190; sul Bronzino destinato alle monache della Concezione, L. Berti, *Un ritrovamento: la "Concezione" del Bronzino*, in "Rivista d'Arte", 1951-1952, pp. 191-193. Il Vasari ricorda anche che Ridolfo del Ghirlandaio aveva finito un panno azzurro in una *Madonna* di Raffaello destinata a Siena e che spesso è stata identificata con la *Bella Giardiniera*, identificazione da escludere, cfr. *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 83.

36. Sul problema e le relative testimonianze cfr. Barocchi, 1962, III, nota 563, pp. 1254-1297, nota 585, pp. 1377-1390, IV, nota 659, pp. 1614-1617; per aspetti più specifici sull'esecuzione dei ritocchi cfr. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 144-145; C. de Tolnay, *Michelangelo*, V, *The final Period*, Princeton 1960, pp. 98-99; Camesasca, cit., p. 239; R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 17-45.

37. M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980, p. 169.

38. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 141-142, 146; Camesasca, cit., pp. 239-240. Si deve anche ricordare che il pavimento del presbiterio venne rialzato fra il 1578 ed il 1585 distruggendo la parte inferiore, priva di figure dell'affresco; per la striscia che andò perduta nel *Giudizio Finale* si confrontino l'incisione di L. Vaccari (ibidem, p. 133) e la copia del Venusti del 1549 a Capodimonte.

39. Vasari, 1568, II, pp. 683, 760-761; Celio, 1638, pp. 16, 101.

40. Cfr. Calì, cit., pp. 138-141 in particolare. Cfr., adesso, le importanti osservazioni di Romeo Di Maio, *Michelangelo e San Carlo*, in "Prospettiva", n. 43, 1985, pp. 57-58.

41. Sul problema della fortuna dei primitivi dal Cinquecento all'Ottocento cfr. Previtali, 1964.

42. G. Paleotti, *Discorso sopra le immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Barocchi, 1960-1962, II, pp. 199-200; il passo è richiamato da Francesco Abbate nell'introduzione alla bella antologia del 1965.

43. Vedi la discussione per la ridipintura analoga (anche se interessò la tavola di un primitivo) nell'*Annunciazione* di Andrea di Nerio da parte di Anna Maria Maetzke in *Arte nell'Aretino*, catalogo della mostra (Arezzo 1974-1975), Firenze 1974, p. 56.

44. Celio, 1638 (anastatica a cura di E. Zocca, Milano, 1967), pp. 16, 27, 37, 39, 43, 65-66, 86-87, 92, 101, 117 (cfr. Abbate, 1965, pp. 46-47). Cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957, pp. 67-71; Abbate, 1965, pp. 38-44. Sulla pala di Giulio Romano (oggetto di numerosi e successivi restauri) cfr. A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, pp. 81 e 117.

45. Baglione, 1642, p. 318; Abbate, 1965, p. 39. Su Biagio Betti cfr. la voce di M. Chiarini, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IX, 1967, pp. 712-713. La tela dell'Angelico della Minerva è pubblicata in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* (atti della cosiddetta "Commissione Franceschini"), Roma 1967, III, tav. CCVIII. Per altri restauri all'Angelico che possono rivelare anche interessi devozionali cfr.: A. Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 5-7; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974², pp. 193, 197.

46. A Bruges, ad esempio, in un *Giudizio Finale* di Jan Provost, un pittore di buon respiro come Pieter Pourbus fra il 1549 ed il 1550 nasconde alcune figure di religiosi, tormentati con le pene grottesche degli inferni fiamminghi dei primi anni del secolo. Con editti del 1540 e 1550 Carlo V condannava infatti, assieme a quelle dei santi, anche le immagini irrispettose del clero. Cfr. Marijnissen, 1967, II, nota 30 p. 339; per altri episodi relativi alla pittura fiamminga cfr. Conti, 1973, p. 216.

47. Del Molano cfr. *De Historia Ss. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Lovanii 1594, II, XLIII (cfr. Abbate, 1965). Cfr. la citazione da Atanasio, estremamente significativa per l'atteggiamento di Controriforma verso le pitture: "Quando ea quae in tabulis picta sunt, cum figura per sordes et situm deleta fuerit, necessarium est ut denuo pingatur et reficiatur, modo talis sit ut adhuc renovari in eadem materia et tabulis possit: nam per eandem formam et materiam in qua depingitur, non destruitur verum potius in eo quod ante fuit consentit".

48. G.C. Coulton, *Art and Reformation*, Cambridge 1953²; R.H. Bainton, *The Reformation of the Sixteenth Century* (1952), trad. Torino 1967, p. 85; per esempi di opere salvate dalle distruzioni iconoclaste cfr. brevemente N. Von Holst. *Creators Collectors and Connoisseurs*. London 1967, p. 78.

49. Van Mander, 1604, trad. 1884, I, pp. 53, 62, 90, 109, 160, 355, 356, 403; Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, II, pp. 238, 271, IV, p. 11.

50. F. Borromeo, *De pictura sacra*, Mediolani, 1625, lib. I, capp. V, VI, XIII; O. Lelenotti da Fanano - B. Prenetteri [G.D. Ottonelli - P. Berrettini], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, p. 295; Borghini, 1584, p. 116; Mancini, 1956, p. 143.

51. Borghini, 1584, p. 396. Esempi di ritratti del Puligo di questo genere si individuano anche negli indici di Berenson (*Italian Pictures of Renaissance-Florentine School*, London 1963, tavv. 1413, 1414); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, pp. 713-714. Ultimamente sul ritratto di Raffaello cfr. C. Bon Valsassina, in *Raffaello nelle raccolte Borghese*, catalogo della mostra, Roma 1984, p. 25.

Capitolo III

Alcune tradizioni locali in Italia

1. Rimando alla prima edizione di questo volume per una discussione più particolareggiata degli esempi di restauro e ridipintura ricordati dal Malvasia ed, in genere, dalla tradizione bolognese. Per le traslazioni di immagini cfr. Malvasia, 1686, pp. 67, 253, 299. Un nucleo cospicuo di immagini trasportate fu raccolto nel Chiostro delle Madonne del cimitero della Certosa dalle chiese soppresse negli ultimi anni del Regno Italico, su di esse cfr. I. Massa, *Le Madonne della Certosa di Bologna*, in "Strenna storica bolognese", XX, 1970,

1. Bologna e Carlo Cesare Malvasia, Napoli e Bernardo De Dominici

La tradizione devozionale favorevole all'intervento anche di aggiornamento sui dipinti, specificamente sui più antichi, e quella del rispetto con cui andavano trattate le opere dei grandi maestri, si intrecciano variamente nel corso del Seicento e si condizionano a vicenda. Una linea di demarcazione non è davvero facile da tracciare, dato che è legata al variare delle situazioni in cui un dipinto invece che come oggetto adatto alla devozione o all'arredo viene individuato come opera d'arte; d'altronde, quando è che, nel margine scivoloso del classicismo della fine del Quattrocento, si comincia a riconoscere la pienezza del buono stile?

Il Malvasia ci mostra bene quanto fosse forte la tradizione bolognese delle immagini miracolose che si ravviva con la Controriforma; nelle *Pitture di Bologna* ricorda una settantina di Madonne traslate da un muro all'altro, attribuendo l'usanza anche a tempi molto remoti, quasi che gli antichi vescovi bolognesi fossero stati ecclesiastici dell'età della Controriforma, desiderosi di ravvivare il culto per le immagini[1]. I criteri di orientamento che il Malvasia dà per le pitture più antiche sono quelli del "basso gusto" (individuato il quale non è difficile immaginare la sorte di distruzione o adeguamento a miglior maniera), ma anche quel "curioso genio" che rende così vive certe sue pagine come quella in cui descrive un perduto *Presepe* di Vitale da Bologna[2].

Accanto a questa situazione, che ben risponde all'atteggiamento generale verso i primitivi, si individua una tradizione di confidenza verso le pitture moderne legata all'abitudine degli artisti più qualificati di ritoccare opere di principianti o di altri pittori che si rivolgessero a loro per veder ravvivare i propri quadri con qualche tocco maestro. Inutile ricordare come l'idea del ritocco da parte di Guido o di Annibale nella tradizione dei collezionisti non sia spesso che l'espediente con cui dar prestigio ad opere di bottega, quello che è comunque interessante per il nostro discorso è la vitalità con cui questa tradizione è presente nelle pagine del Malvasia. Del Reni: "Infiniti sariano i ritocchi, se di tutti volessimo stendere un compito diario; imperciocché pareva che mai più volentieri s'adoprasse quest'animo grande, che in simili impieghi, che d'altro non corrisposti che di semplici ringraziamenti, lo sottraevano dal nome di mercenario, e lo costituivano in grado di precettore d'ogni altro. Molti al Brunetti suo allievo che poi toccarono, dopo la sua morte, al marchese Bernardino Paleotti. Molti al Gallinari, molti al Sirani, come quel vecchio e quella maestra di scuola. Ad Ercolino, al signor Saulo Guidotti, ch'ebbe ancora molti originali; al procurator Lemmi, il Sileno ricavato dall'Arianna, venduto al Mastri che lo mandò in Francia e n'ebbe dugento scudi. Le quattro stagioni del ricamatore, restandone un'altra copia a' Signori Conti Castelli nella stanza de' quali fu oprato l'originale; i duo' filosofi venduti all'Altezza di Modana dugento scudi. Al Signor marchese

Cospi la Cleopatra, cavata dall'originale, fatto pel Serenissimo Leopoldo, oggi Cardinal di Toscana. Un altro in casa del già Marchese Angelelli. La Nunziata nella chiesa di Santa Maria della Vita, e tante e tante ritoccate al Signor Alessandro Barbieri, al barbier zoppo, chiamato pure Alessandro, a M. Domenico Cappellaro, a Marchino suo, e simili".

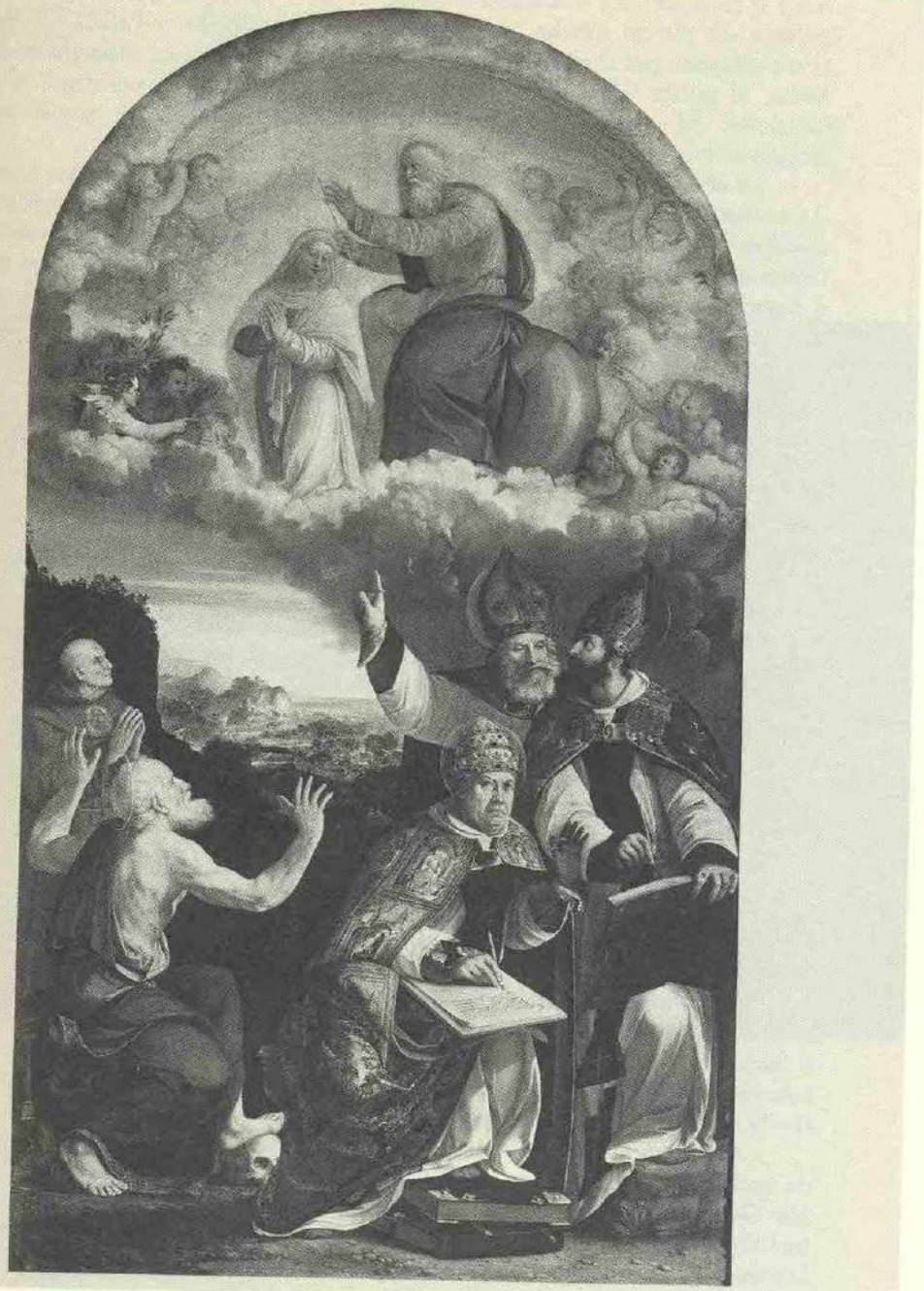
Non appariva quindi sconveniente che un maestro come il Reni manifestasse così il proprio prestigio ; fuori Bologna tali pratiche non sarebbero state descritte tanto particolareggiatamente: si pensi al Bottari che, polemizzando sui restauri di affreschi, ricorre addirittura all'autorità di San Cipriano per mettere in evidenza quanto fosse offensivo che un pittore mettesse mano sul lavoro di un collega[3].

Il Guercino fu particolarmente disposto ad intervenire su opere altrui, antiche e moderne, e sui suoi stessi lavori che richiedessero qualche riparazione od aggiornamento. Il libro dei conti conferma lo Scannelli quando ci informa che, essendo criticati i primi quadri del Guercino per la "soverchia oscurità", egli stesso "per soddisfare a tutto potere alla maggior parte, massime quelli che col denaro richiedevano l'opera, avea con modo più chiaro manifestato il dipinto". Il tema del rispetto fra artisti torna quando lo Scannelli ricorda il suo rifiuto a finire per i certosini di Sant'Anna a Bologna una pala lasciata incompiuta dal Reni, avendo "in ogni tempo portata la debita riverenza all'artefice"; il suo libro dei conti mostra invece il Barbieri occupato anche su un *San Gerolamo* del Reni del mercante Lodovico Mastri nei primi mesi del 1643, e su un *San Matteo* cominciato da Guido. Del *San Gerolamo* reniano il Malvasia specificherà che "fatto poi finire al Signor Giovan Francesco Barbieri, mai si trovò che per mano di esso lo volesse, ma si bene del suddetto, e con tale rispetto solo pagarlo".

Ospite di Filippo Aldrovandi, il Guercino aveva ritoccato molti quadri per questo signore; e nel 1652 il libro dei conti ricorda l'intervento su una *Madonna con San Giuseppe* di Tiziano per il cardinal Cibo, legato a Ferrara. La sua attività in adattamenti o restauri
43 era poi ben testimoniata dalla ridipintura di una pala del Dosso eseguita per il duca di Modena verso il 1650. Nonostante l'indicazione molto precisa degli annotatori dell'edizione ottocentesca della *Felsina pittrice,* che permette di identificare questo dipinto con la grande *Immacolata Concezione* di Dresda, gli studiosi del Dosso, imbarazzati dalla presenza di un classicismo per lui insolito, l'hanno sempre spiegato ricorrendo alla collaborazione del fratello Battista. Qui, però, la distinzione di mano fra i due Dossi diventa del tutto secondaria davanti al massiccio intervento del pittore di Cento, evidente anche se non più verificabile nelle sue particolarità tecniche da quando il grande dipinto è andato perduto nel bombardamento di Dresda alla fine della seconda guerra mondiale. Dalle fotografie, ci si deve limitare a riconoscere la mano del Guercino dove egli tradiva l'invenzione originale: soprattutto nel padre della Chiesa al centro che sta indicando verso l'alto e nelle due figure della Vergine e dell'Eterno[4].

Quanto sia legata ad un'impostazione di principio la disponibilità o meno ad ammettere che un grande maestro eseguisse qualche ritocco, di restauro o di adattamento ad un gusto più moderno, si constata facilmente se confrontiamo il tono delle notizie che danno sullo stesso artista biografi più o meno legati alla tradizione rigorista. Il Baldinucci tralascia quanto dice il Malvasia sul cattivo esito della vernice che il Reni aveva dato al proprio dipinto ad olio nel chiostro di San Michele in Bosco, o sulle circostanze in cui aveva rifinito una *Madonna e santi* nel palazzo Sacchetti a Roma "sbozzata" da Tiziano. Riassume ed interpreta lo scrittore bolognese affermando che Guido "dava su tutte le furie quando sentiva che alcun pittore avesse ardito toccare pitture d'antichi maestri, tutto che lacere e guaste, cosa che non volle mai fare". Il passo a cui

43. Dosso Dossi, L
Concezione; restau
dal Guercino verso
Già a Dresda, Ger



43. Dosso Dossi, L'Immacolata Concezione; restaurata dal Guercino verso il 1650. Già a Dresda, Gemäldegalerie.

risale il riassunto del Baldinucci è quello in cui il Malvasia ricorda il rispetto che Reni portava alle pitture antiche "per certa venustà e devozione" e l'episodio che a Ravenna si era infuriato per il ritocco di alcune figure di Livio Agresti nella chiesa dello Spirito Santo, al punto "ch'ebbe ad aggiungere alla riprensione le percosse" al malcapitato incaricato del ritocco, ma questo senza nessuna norma che voglia suggerire un atteggiamento generale[5].

Di altri maestri a cui si dovevano rifacimenti o restauri si ricordano Lionello Spada, il Cavalier Franceschini, che avrebbe riparato l'immagine del Bambino nella *Madonna di Galliera,* Felice Cignani negli affreschi quattrocenteschi della Cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore. Molte notizie non sono verificabili sui dipinti, nuovamente restaurati o dispersi; ma la tradizione continua, ed è ben documentata per tutto il Settecento dalle proteste contro i peggiori praticoni che intervenivano sulle pitture esposte in pubblico, riscontrabili nelle varie edizioni delle *Pitture di Bologna* e nei manoscritti di Marcello Oretti[6].

Bernardo De Dominici, secondo il Giannone, era un accomodatore di quadri vecchi, non sorprende perciò se dà un panorama estremamente articolato dei rifacimenti a cui sono sottoposti i quadri di Napoli, città di clima marittimo e quindi poco favorevole alla conservazione dei dipinti[7]. Uno dei principali fattori che fanno intervenire su pitture che abbiano sofferto (o che necessitino di un aggiornamento devozionale) è poi un culto molto vivo per le immagini, che porta facilmente a puliture, a periodiche unzioni, a ridipinture. Di una tavola di Silvestro Buono in San Gregorio Armeno, il De Dominici afferma di non averla potuta vedere, nonostante le diligenze usate nel ricercarla, "laonde ho supposto che ne fosse stata tolta o che sia stata ritoccata da Giovanni Bernardo Lama, come succedé a quelle che stavano a San Pietro ad Ara ed alla Santissima Nunziata, come ancora a quella di San Niccolò alla Dogana, che per esser mal conce, bisognò che rifacendosi più di lui non paressero a' risguardanti. Disgrazia che spesso accader suole, alle volte, sulle pitture de' più rinomati maestri, dapoiché perdono quel pregio di essere di loro mano riputate, benché il primo onor debbasi a colui che l'invenzione già fece"[8].

Restauri di pulitura e ridipinture avvenivano anche pochi anni dopo la prima stesura del dipinto. Alla Certosa di San Martino le due tele di Battistello con la *Tortura* e la *Decapitazione di San Gennaro* sono riapparse rovinatissime sotto al meschino rifacimento seicentesco che ne alterava anche l'invenzione; affidate verso il 1970 ad Antonio De Mata, molte altre tele della Certosa hanno rivelato ridipinture eseguite solamente venti o trent'anni dopo la loro esecuzione. Nella *Deposizione* del Ribera, quadro tormentatissimo, il chiodo in secondo piano ha trovato una posizione parallela al primo in un restauro già seicentesco; la *Natività* che accompagna l'*Adorazione dei Magi* di Battistello non conserva che la composizione dell'originale.

Alcune di queste tele ci mostrano che non sempre le ridipinture venivano eseguite da quelli che il De Dominici definisce "guastamestieri": i due laterali del Caracciolo con *San Giovanni Battista e San Gennaro* erano stati riparati rafforzando gli scuri del fondo (nel *San Giovanni* è ora chiaro un accenno di paese) e rifacendo le parti danneggiate, come la parte superiore della canna del Precursore. Un restauro di questo genere avevano subito anche le lunette con fondatori di ordini religiosi del Finoglia, le cui ridipinture mostrano solamente una tendenza ad inscurire l'intonazione dei dipinti. Talvolta si rintraccia l'autore di restauri o adattamenti di quadri antichi o danneggiati fra i migliori pittori attivi a Napoli:
44, 45 Battistello, quando affresca la cappella dove si trova la tavola, ingrandisce il *San Michele*

44. Marco Pino, con la giunta e l di Battistello Ca Napoli, Santa M

44. Marco Pino, San Michele; con la giunta e la patinatura di Battistello Caracciolo. Napoli, Santa Maria la Nova.

45. Marco Pino, San Michele; durante il restauro. Napoli, Santa Maria la Nova.

di Marco Pino in Santa Maria la Nova, aggiunge altre figure di demoni in basso, ed accorda la parte vecchia con una velatura scura che lasciava libero attorno alla testa dell'arcangelo l'alone che si vede nelle vecchie fotografie[9].

Il Lanfranco ridipinge a tempera i peducci della sua cupola al Gesù Nuovo, anneriti da un incendio, e non sorprende di trovare fra gli autori di restauri Luca Giordano, artista ben noto per i suoi dipinti eseguiti nella maniera di altri pittori: egli rifa la testa della Madonna in una *Sacra Famiglia* di Andrea Vaccaro, che aveva sofferto "per essersi crepata l'imprimitura della tela", e nella pala del Lanfranco in Sant'Anna dei Lombardi (ora nella
46 chiesa del Rosario ad Afragola) modifica due santi adeguandosi allo stile di questo maestro; "così bene imitò la maniera del Lanfranco – specifica il Celano – che non è possibile che si possa conoscere da che nol sa"[10].

Questa tradizione di restauro eseguito spesso con grande bravura ma sempre in bilico fra ripristino e ridipintura continua nel Settecento: fra i casi a lui contemporanei, il De Dominici ricorda il rifacimento dell'aria e delle nuvole grazie al quale il soffitto del Corenzio in Santa Maria di Costantinopoli ha trovato "alquanto di più vaghezza". Il quadraturista Gennaro Greco riesce felicemente nella pittura ad olio restaurando una prospettiva; Paolo De Matteis, autore dei laterali di un dipinto del Sabatini in Sant'Anna di Palazzo, ritocca anche la tavola cinquecentesca, ed il suo allievo Domenico Guarino, oltre a paesi di Domenico Gargiulo e pitture del Corenzio alla Certosa di San Martino, restaura gli affreschi di Roberto di Oderisio, allora creduti di Giotto all'Incoronata[11].

Se si ricorda che in alcuni casi, come, ancora nel secolo scorso, per i due quadretti con la *Negazione* e la *Liberazione di San Pietro* del Cavallino ai Gerolomini, la tela usata per le aggiunte non era stata che un lacerto di quadro vecchio, si capisce quella ammirazione che sembra di cogliere nel De Dominici quando ricorda Francesco Solimena che, per non toccare gli abbozzi originali, "trasportò su altra tela" le invenzioni non finite da Luca Giordano di alcuni quadri di soggetto biblico iniziati per il duca di Ascalona, o che dipinse su tela alcune figure di Apostoli per non distruggere gli affreschi di Giacomo del Po in Santi Apostoli; il rispetto per le opere altrui è d'altronde, a queste date, un tratto di etica professionale da cui un valente professore non può più prescindere[12].

La posizione del De Dominici davanti alla conservazione delle pitture antiche è ancora legata alla considerazione del loro valore relativo: la sostituzione è lecita quando il nuovo dipinto sarà migliore, anche se porterà alla perdita di dipinti murali. Il passo che mette meglio a fuoco questa posizione riguarda gli affreschi di Agostino Tesauro nella cappella di Sant'Aspreno nel Duomo di Napoli, recentemente recuperati proprio al di sotto dei rifacimenti lamentati dal De Dominici:

"Si veggiono da capo le storie e gli ornamenti rinovati da un scolaro, pratico ma non perito del Solimena; il quale per ordine dell'odierno principe di Monte Miletto Don Leonardo Tocco, che ha voluto modernarle ed arricchirle, lumeggiando con oro i suoi ornati, le ha tutte da capo redipinte. Ma vedesi però ...quanto pregio abbian perduto per i nuovi colori soprappostovi; che se modernar si volevano, per migliorarle, vi era il nostro celebre Francesco Solimena che con le sue bell'opere poteva consolare la perdita di tali stimate pitture, con lo acquisto delle sue preziosissime, e degne dell'immortalità, come egli è veramente. Ma la disgrazia di Napoli par che abbia per connatural costellazione che molte pitture dei mentovati artefici, venerande per loro antichità, sian modernate da' più sciocchi pittori (che guasta mestieri da noi vengono nominati) più tosto che da' valenti uomini rifatte"[13].

Ma già nel Seicento il lavoro di restauratore comincia a distinguersi da quello di

46. Giovanni
Madonna col
con le ridipin
Afragola, Chi

46. Giovanni Lanfranco,
Madonna col Bambino e Santi;
con le ridipinture di Luca Giordano.
Afragola, Chiesa di Rosario.

pittore; il De Dominici ricorda come specializzato in restauri Giacomo Di Castro (un allievo di Battistello che si era accostato al Domenichino):

"Essendo allora Napoli piena di amatori delle nostre arti e con ciò dilettantissimi di pittura, gli fecero moltissimi quadri accomodare, ed altri che erano come opere morte tenuti perduti, li ravvivò con suoi segreti; essendosi Giacomo messo a far tale mestiere, per aver veduto che alcuni guastavano più tosto, che accomodavano le pitture: e, massimamente, impiastrandole in vece di ritoccarle, facevano perdere quel bello che vi era dipinto; come accadde alla testa di un ritratto di Tiziano, assai malconcio, che un Signore della Casa di Capua possedeva, il quale, chiamato Giacomo, e veduto quel danno, cercò al possibile di rimediarlo. Ed allora fu ch'egli a tal mestiere si diede; laonde acquistò una pratica eccellentissima nel conoscere le maniere de' pittori perché sotto l'occhio aveva il pennelleggiare di quell'autore, e con le mani trattava quella pittura onde ne divenne intelligentissimo, come lo furono Nicola di Liguoro suo discepolo insin da fanciullo ed Antonio di Simone, che fu discepolo di Luca Giordano...".

Di Giacomo Di Castro sappiamo che pulì i quadri del Monte di Misericordia verso il 1670; di altri restauratori ricordati dal De Dominici, Nicola Di Liguoro ed Antonio Di Simone, finora, non è stato rintracciato nessun restauro. Del Di Simone esiste un bellissimo ritratto di pittore-filosofo nella *Vita di Luca Giordano* del De Dominici stampata a Roma nel 1728, "tirato dal genio, applicò anche in accomodare assai bene i quadri, spezialmente di antichi autori", divenendo conoscitore e collezionista.

"Anzi, trasformandosi egli in una figura antica, era curioso oggetto a' curiosi che lo visitavano dappoiché appariva egli più curioso che non apparivano degne di curiosità le cose antiche che in copia a molti dimostrava. Così sembrava un di que' filosofi dell'antichità, circondato da' libri e cose antiche, usando per casa una veste a foggia di schiavina e portando in testa quattro e più berette, e talvolta una sola di carta di figura curiosa ne costumava, secondo ne sentiva il bisogno o che la testa se riscaldava. Insomma, menando vita filosofica, pieno di cognizioni e di notizie, particolarmente de'pittori (delle quali molte da lui avute abbiamo), amato dagli amici, prezzato da' nobili e stimato da tutti, fatto asmatico di pulmoni, appetendo di cibo checché vedeva o che li veniva in mente, tuttoché male notabile li recasse, non volendo sentire in ciò ammonizione alcuna, fu assalito da febbre acuta, e, non ha molti mesi, ch'è passato da questa a miglior vita in età d'anni settantadue"[14].

2. Firenze e Roma

Gli scrittori d'arte toscani sono poco inclini ad apprezzare i rifacimenti e, fedeli al disegno storico vasariano, fanno attenzione anche alla conservazione di pitture anteriori alla formazione della maniera moderna; nella tradizione letteraria, si incontrano ben vivi Masaccio (anche se spesso è scambiato con Filippino Lippi negli affreschi del Carmine), i pittori attivi fra XV e XVI secolo ai quali il Vasari aveva garantito una buona tradizione, ed Andrea del Sarto.

Ad una data vicina al Vasari Alessandro Allori nei *Ragionamenti delle regole del disegno* ricorda incidentalmente la pulitura degli affreschi della cappella Brancacci e della cappella Maggiore (un ciclo di Agnolo Gaddi) al Carmine, eseguita verso il 1565. Ancora nel 1627 un certo Giuliano Fratellini trova un segreto per pulire le pitture e ricorda che era stato felicemente applicato agli affreschi del Ghirlandaio e di Filippino Lippi in Santa Maria Novella. Il Baldinucci menziona una pulitura del 1688 dei due affreschi equestri di Paolo Uccello ed Andrea del Castagno nel Duomo di Firenze: "toltone alcune maggiore

vivacità di colorito", la loro pittura era rimasta la stessa che "avevamo veduta e goduta gran tempo per avanti"[15].

A parte questi restauri che rivelano un perdurare dell'attenzione per opere quattrocentesche, nel marzo del 1590 si trova annotato il credito di Alessandro Allori per aver diretto la "rifioritura" ed il restauro degli affreschi di Ridolfo del Ghirlandaio nella cappella di Palazzo Vecchio e del fregio di Cecchino Salviati nella Sala di Camillo, un lavoro di trentanove giornate e mezzo. Di altri dipinti con antiche integrazioni pittoriche (come la *Deposizione* della Compagnia del Tempio dell'Angelico), si può trarre un elemento utile a datare i loro restauri dalla circostanza che rimasero sommersi nell'inondazione del 1557: restauri pittorici molto vasti sono evidenti nella *Deposizione* di Fra Bartolomeo e Giuliano Bugiardini ora in Palazzo Pitti e nella *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, 47
dove quasi tutta la parte inferiore quale si vedeva fino al recente restauro era dovuta ad un pittore che aveva ripreso con molta intelligenza lo stile dell'originale[16].

Il Baldinucci, quando non deplora i cattivi interventi su pitture antiche, ricorda l'attività di restauratore solamente se costituisce un elemento utile per comprendere il carattere di un artista, come avviene per Carlo Dolci, pio e modesto, il quale durante il soggiorno ad Innsbruck aveva ritoccato per l'arciduchessa d'Austria "più quadri di immagini devote, fatte da valentuomini, le quali il tempo aveva mal conce"[17]. Talvolta i restauri indicano una certa "pietas" per i maestri antichi (del genere di quella che il Vasari ricorda per Perino del Vaga): quando Urbano VIII concesse alla chiesa della Santissima Annunziata di Firenze il privilegio di quattro penitenziari, venne murata una lapide commemorativa:

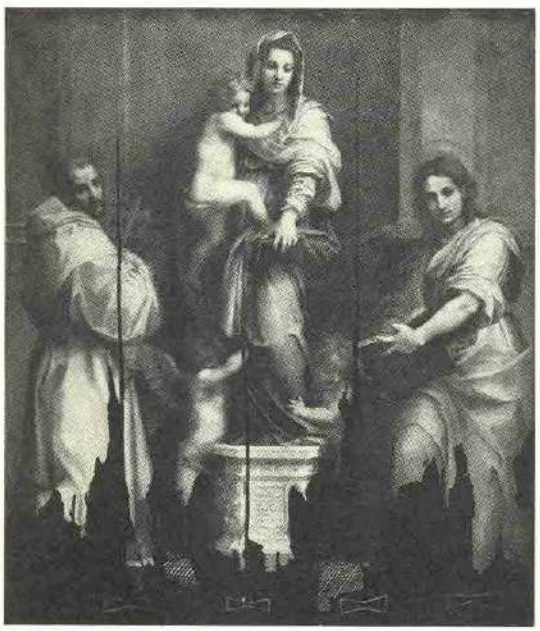
"Nel farsi da' muratori e manovali le buche per istabilire i ponti per poter comodamente dar luogo all'epitaffio sotto la loggia, uno ve ne fu sì stordito, che non avvertendo che dietro a quel muro, corrispondeva appunto nel chiostro piccolo le stupende storie de' fatti di San Filippo Benizzi dipinte da Andrea del Sarto, forata tutta la grossezza, da quella parte sfondò; onde avvenne che due delle più belle teste che facesse quel 48
grand'artefice nella storia della resurrezione del fanciullo, con parte del busto, caddero a terra... Sentito ciò il Passignano, subito si portò al luogo e, cercati con grand'accuratezza fra' calcinnacci i caduti pezzi, gli ritrovò, e poi con diligenza che mai non può dirsi la maggiore, tornò a porgli a' luoghi loro con che ritornarono le teste quasi alla lor prima bellezza, se non quanto si scuopre in esse il tenuissimo pelo delle commessure: e così quello che allora si vide con dolore di molti amatori dell'arte, oggi, mercè del valore del Passignano, s'osserva per maraviglia".

Giovanni Bottari riferisce un episodio analogo a proposito dell'affresco di Cecchino Salviati in Palazzo Vecchio con *Camillo che assale Brenno,* dove una figura di caduto lascia ancora distinguere le giunzioni fra i pezzi di intonaco raccolti e ricomposti da Baldassarre Franceschini, il Volterrano[18].

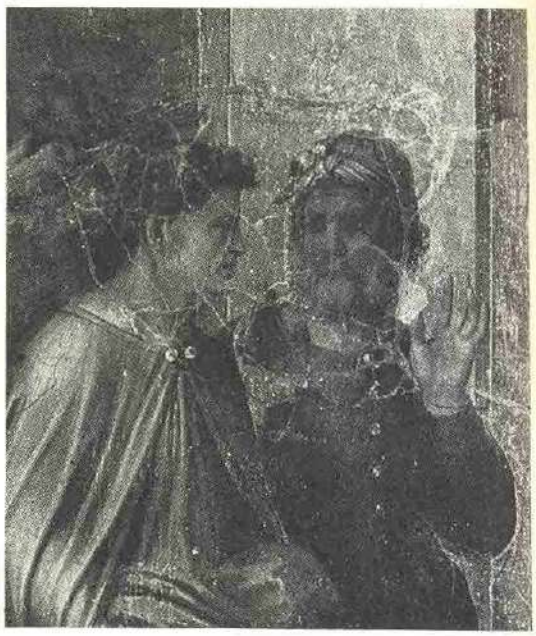
La voce "Rifiorire" del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del Baldinucci mette bene a fuoco la distinzione fra questi restauri di integrazione o di conservazione e rifacimenti o ritocchi, sempre condannati, arbitrari o meno che siano:

"Quasi di nuovo fiorire; termine volgarissimo con che usa la minuta gente esprimere quella sua insopportabile sciocchezza di far talvolta ricoprir di nuovo colore, anche per mano di maestro imperito, qualche antica pittura che in processo di tempo sia alquanto annerita, con che toglie non solo il bello della pittura, ma eziandio l'apprezzabile dell'antichità. Direbbesi restaurare o resarcire o ridurre a bene essere, il raccomodare che si fa qualche volta alcuna piccola parte di pittura anche d'eccellente maestro, che in alcun

47. Andrea del Sarto, Madonna delle Arpie; con indicazione delle integrazioni cinquecentesche e seicentesche.
Firenze, Galleria degli Uffizi.



48. Andrea del Sarto, particolare di un Miracolo di San Filippo Benizzi; con le teste ricomposte dal Passignano.
Firenze, Chiesa della Santissima Annunziata, chiostrino dei Voti.



luogo fusse scrostata o altrimenti guasta, perché riesce facile a maestra mano; e alla pittura, non pare che altro si tolga che quel difetto che, quantunque piccolo, par che le dia molta disgrazia e discredito. Molti però, non del tutto imperiti dell'arte, sono stati di parere, che l'ottime pitture né punto né poco si ritocchino, anche da chi si sia, perché, essendo assai difficile che, o poco o molto, o subito o in tempo, non si riconosca la restaurazione, per piccola che sia; è anche vero che la pittura che non è schietta va sempre accompagnata con gran discredito".

Il modo in cui, poi, il Baldinucci accenna alle puliture (altro modo di "rifiorire" le pitture) è stato, non a torto, richiamato in occasione della "*cleaning controversy*":

"Sotto questo termine rifiorire, intendono anche gl'ignoranti il lavare l'antiche pitture; il che fanno alcuna volta con tanta indiscretezza, che più non farebbono nel dirozzare un marmo; e non considerano, che non sapendosi bene spesso qual sia il composto delle mestiche, o imprimiture, e quali siano i colori adoprati dagli artefici (perché più assai sopportano il ranno o altra materia men forte le terre naturali, che i colori artificiali), non solo mettono esse pitture in pericolo di mandar dietro alla lavatura i velamenti, le mezze tinte, e ancora i ritocchi, che sono gli ultimi colpi, ove consiste gran parte di lor perfezione; ma anche di scrostarsi tutte a un tratto: ciò ch'io mi ricordo essere avvenuto ad un bel ritratto di sé medesimo fatto da Giovanni da San Giovanni, di sua propria mano a olio sopra tela ... venuto prima alle mani d'un ben pratico doratore, forse per accomodarlo nel suo ornamento, lo volle lavare, nel modo che aveva fatto a' suoi giorni a molti altri quadri; e ciò fatto, quasi subito si spiccò e mestica e colore, e quanto era sopra la tela accartocciato in minuti pezzi andò in terra, senza che altro del bel quadro rimanesse, che la tela, e 'l telaio"[19].

Nella ricerca di autorità che giustifichino il suo atteggiamento contrario ai restauri è significativo il profilo che il Baldinucci traccia del Passignano, un artista che "ebbe in grandissima stima l'arte sua, e delle cose de' buoni artefici fece sempre gran conto; il perché non volle porre la sua mano sopra d'alcuna lor fattura, né potea sopportare che altri il facesse", al punto di rifiutarsi di tagliare le tracce dei condotti da un Crocifisso in bronzo di Prospero da Brescia e di non farlo rinettare, "parendo a lui che nessun altro avrebbe potuto ciò fare quanto il maestro".

Il suo impegno nel ritrovare e far ricollocare i frammenti dell'affresco di Andrea del Sarto testimonia la stima del Passignano per le pitture antiche, ma il profilo di artista rispettoso dei dipinti altrui viene smentito da una notizia documentaria che nel 1618 ci fa sapere che egli "colorisce" le tavole di Sant'Agnese di Andrea del Sarto nel Duomo di Pisa, mentre Gaspare Celio ricorda che nella cappella degli Angeli al Gesù la pala "era" di Federico Zuccari, "ma fu guasta del cavalier Passignani". Il Baldinucci stesso, poche pagine dopo aver descritto questo atteggiamento, ricorda incidentalmente una tavola antica con molti ornamenti dorati che il Passignano stava riparando durante il suo soggiorno veneziano, riportandoci ancora una volta ai limiti quasi universalmente accettati fra interventi rispettosi delle pitture di buona maniera e di libertà nel rifacimento per quelle di maniera antica[20].

L'atteggiamento che, con tutte le eccezioni che possiamo attenderci nella pratica, caratterizza il Baldinucci è in qualche modo rispecchiato anche dal rispetto con cui furono eseguiti alcuni ingrandimenti di pale da altare fiorentine fra Cinque e Settecento. In Ognissanti l'*Assunta* di Francesco Traballesi fu portata a forma centinata da un'aggiunta con due angeli che è fra le opere più gradevoli di Santi di Tito; in San Giorgio alla Costa la *Conversione di San Giovanni Gualberto* del Passignano fu adattata all'altare dei

rifacimenti fogginiani mediante una quinta d'ombra che finge di mostrare la storia attraverso un'arcata, mentre al Carmine l'*Adorazione dei Magi* di Gregorio Pagani ha un'aggiunta che l'ingrandisce accompagnandosi perfettamente alla splendida qualità della superficie che ne fa uno dei quadri meglio conservati di Firenze.

Anche a Roma, rifacimenti e restauri sono spesso considerati un'attività sconveniente ad un buon maestro. Il Baglione si unisce al Celio nel deplorare il restauro alla tavola di Giulio Romano in Santa Maria dell'Anima eseguito da un pittore che egli poco approvava (per l'arte e per i costumi) come Carlo Saraceni: "dove egli operò, più di Giulio non ha apparenza, ed a tutti i professori molto dispiacque ch'egli in opera così rara ardisse di metter si licenziosamente la mano"[21].

Per gli artisti viventi il rifacimento anche parziale di una loro opera da parte di un collega può diventare un punto di onore. Pietro da Cortona, costretto da Innocenzo X a coprire la nudità del Bambino in un quadro del Guercino regalato dal principe Ludovisi al pontefice,"ne scrisse una lettera di scusa al signor Giovan Francesco, protestandosi essere stato forzato a guastare una sua pittura". Il Reni, secondo il Bellori, "si dolse giustamente" del "troppo ardire" del Lanfranco che aveva rifatto una figura della Vergine in sostituzione del suo angelo nella *Visione di Sant'Ildefonso* nella cappella Paolina di Santa Maria Maggiore, con rifacimento eseguito per desiderio dello stesso papa e dopo che il Reni era tornato a Bologna.

Un artista che insiste sull'antichità e sulla nobiltà della pittura come Federico Zuccari (alla scoperta delle *Nozze Aldobrandine* è lui che pulisce per primo il celebre dipinto antico) estende il punto d'onore anche alla difesa dei maestri passati; secondo il Baglione "venne il caso che il quadro di San Luca di mano di Raffaello e da esso donato a cotesto luogo [l'Accademia di San Luca] per alcuni patimenti fu dato ad acconciare a Scipione da Gaeta, accademico valent'huomo; egli l'acconciò e, come era solito nelle sue opere, vi mise una carta finta co'l suo nome di sotto appiccata. Federico ciò vedendo e notando la presunzione di Scipione Gaetano, gli guastò la carta, il nome, e gli disse molte ingiurie, sì che vennero alle mani e vi fu molta fatica a rappacificarli. Tanto egli era zelante dell'onore de' grandi maestri e delle opere eccellenti"[22].

E Giambattista Marino nel 1604 si sente tenuto a scrivere una lettera di scuse a Bernardo Castello per aver dovuto far ritoccare dal Cavalier d'Arpino una *Venere* che gli era giunta a Roma in cattive condizioni. Certe osservazioni di Giulio Mancini ci introducono in un mondo legato più al collezionismo che alla conservazione dei quadri di chiesa. Egli rientra pienamente nella tradizione contraria ai rifacimenti e lamenta le ridipinture anche in pitture antiche come (probabilmente) quelle nell'abside di San Lorenzo in Lucina e il *Paradiso* di Antonio Pastura nell'infermeria di Santo Spirito in Sassia. Discutendo della manutenzione e della presentazione dei quadri non si mostra però contrario all'uso della vernice né alla pulitura dei dipinti. Della vernice ricorda il precedente dell'atramento di Apelle descritto da Plinio il Vecchio, e si chiede come essa potesse essere adatta per pitture a tempera, quali quelle degli antichi, dato che l'uso moderno la dà solamente ai dipinti ad olio. Tuttavia in San Giacomo degli Spagnoli aveva visto un dipinto che non si poteva più godere recuperato con "non so che materia, non so se di vernice o d'altro". Le puliture andrebbero affidate ad "uomini intelligenti che conoschino la sordidezza della pittura, la varietà del colore a parte a parte, come per esempio nel color delle carni, in quello dei panni con il nero, et altrove, che per distinzion di colore pate più o meno dell'esser lavata. Pertanto quando vi fosse artefice che sapesse questa distinzione, io loderei lavarle, com'è visto nella Pace quell'altare della Natività di Marcello

lavato a quest'anni che s'è ravvivato. Ma quando non vi fosse maestro con quell'avvedutezza, io le lascerei"[23].

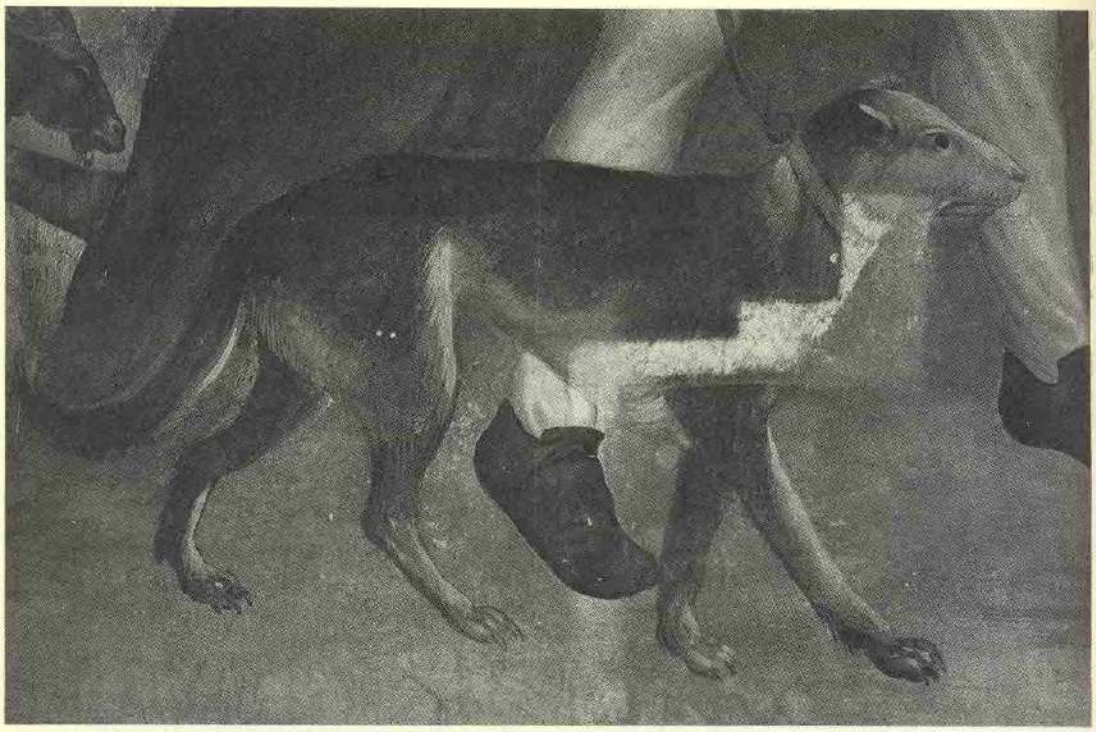
Ma a Roma fanno capo artisti e committenti che provengono da tutte le parti d'Italia e da altri paesi europei, ognuno con proprie abitudini e, come si vede in forme più caratteristiche a Venezia, vi sono presenti le abitudini di manutenzione ma anche la tendenza a migliorare ed arricchire le opere che si accompagnano al collezionismo: Paolo Brill rifa il paese in una *Storia di San Benedetto* di Baldassarre Peruzzi nel giardino di San Silvestro al Quirinale; Francesco Cozza restaura quadri da collezione, come Angelo Caroselli, il quale "aveva molti segreti da pulire e imitare le maniere antiche". Questa è poi un'attività che dà spesso occasione a piccoli rifacimenti ed aggiunte come quando il Cigoli dipinge una figurina di Cristo in un *San Giovanni nel deserto* di Annibale Carracci in casa Chigi, collezione dove gli inventari ricordano una *Natività* del Sodoma ed una *Venere che si taglia l'ugne con amorino* ritoccate da Ventura Salimbeni. Il Baldinucci riferisce addirittura del Borgognone che "per un certo scultore" mise mano su alcuni ritratti di Velázquez che erano rimasti incompiuti (o che tali sembravano) e li portò a termine[24].

Per gli affreschi, si può ricordare il rifacimento del *Polifemo* di Sebastiano del Piombo nella Sala dei Pianeti alla Farnesina, eseguito sulla metà del Seicento, oltre alle puliture nella cappella Sistina ed al restauro delle *Sibille* di Raffaello in Santa Maria della Pace di cui informa particolareggiatamente una lettera di Fabio Chigi del 1627, un intervento necessario, soprattutto, per le macchie prodotte dai copisti con la carta oleata della quale si servivano per trarre lucidi:

"Questo, perché era negotio geloso, l'ho comunicato con monsignor Mancini, con Giovanni Lanfranchi e col Cavalier Giuseppe d'Arpino, pittori eccellenti, et ho seguito l'esempio del Vaticano ove la Sala Regia, che per la polvere di tanti anni non si riconosceva, è stata rinettata in questa maniera et ora si gode ottimamente in tutte le sue parti dipinte. Si è cominciato a' Profeti di sopra e si seguirà di sotto il cornicione alle Sibille di Raffaello; e si fa in questa maniera: con pagnotte da contadini alquanto umide dentro, ovvero, ove occorre, calde, si frega la pittura e si leva tutta la polvere e contrattione del fumo, dell'aria e del tempo; di poi se li dà una mano sottilissima di chiara d'ovo la quale ravviva i colori mirabilmente"[25].

Nelle *Vite* e nelle postille manoscritte aggiunte ad un esemplare del Baglione il Bellori ricorda anche diversi esempi di quadri che hanno sofferto per cattive puliture o per ridipinture: gli affreschi del Domenichino a San Luigi de' Francesi, la sua tavola in San Lorenzo degli Speziali, la *Tabita* del Baglione in San Pietro, ritoccata, guastandola, dallo stesso autore[26]. Ma, in un punto d'incontro di tradizioni diverse come era Roma, il Bellori diventa proprio lo scrittore che, al di là della tradizione che disapprova incondizionatamente i restauri, col suo vivo apprezzamento dei risarcimenti eseguiti sotto la direzione del Maratta agli affreschi di Raffaello nelle Stanze e nelle Loggia di Psiche, apre un dibattito sul restauro pittorico che vede impegnati alcuni degli scrittori artisticamente più colti dell'Europa del Settecento.

A Firenze, poi, l'atteggiamento di rispetto per la tradizione e per i pittori antichi che si individua nel Baldinucci porta, col XVIII secolo ad alcuni notevoli interventi sulle pitture più antiche della scuola toscana. Nel 1730, Giovanni Bottari nella prefazione al *Riposo* di Raffaello Borghini si sofferma in osservazioni sulla conservazione delle buone e delle antiche pitture, portando esempi soprattutto di quei dipinti cinquecenteschi verso i quali si orienta il suo gusto, in polemica con le moderne maniere, "tutte affettazione



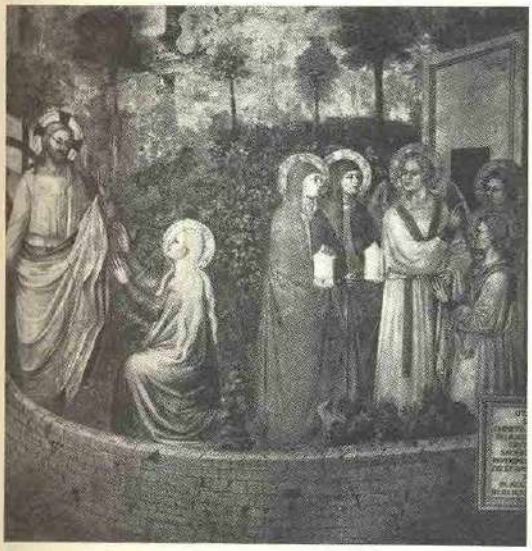
49. Giovanni da
particolare dell'I
Porta Aurea; con
di Agostino Vera
Firenze, Santa C
Rinuccini.

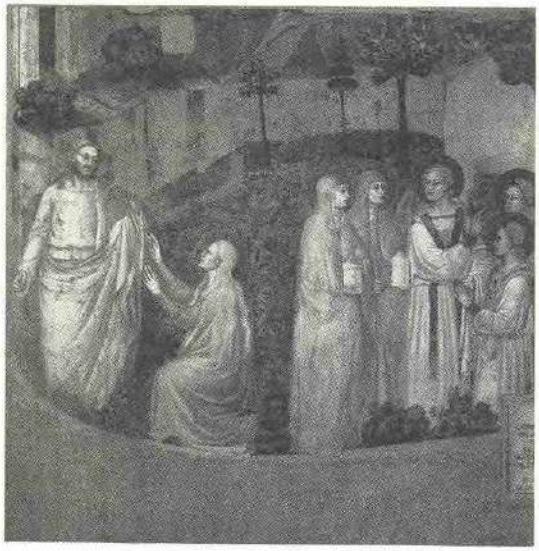
49. Giovanni da Milano, particolare dell'Incontro alla Porta Aurea; con le ridipinture di Agostino Veracini, 1736. Firenze, Santa Croce, cappella Rinuccini.

50. Giovanni da Milano, particolare dell'Incontro alla Porta Aurea; dopo la rimozione delle ridipinture di Agostino Veracini. Firenze, Santa Croce, cappella Rinuccini.

51. Matteo di Pacino, Noli me tangere; con le ridipinture di Agostino Veracini, 1736. Firenze, Santa Croce, cappella Rinuccini.

52. Matteo di Pacino, Noli me tangere; dopo la rimozione delle ridipinture di Agostino Veracini. Firenze, Santa Croce, cappella Rinuccini.





e tutte ammanierate". Gli antichi, quando mancavano di arte, vi supplivano con la diligenza e con l'osservazione del vero ed hanno lasciato opere che sono degne di essere studiate per queste qualità e per il "gran tesoro degli antichi costumi e modi di quei tempi". Le opere più antiche ricordate dal Bottari sono però ancora solamente gli affreschi della cappella Brancacci dei quali auspica un trattamento più rispettoso da parte dei devoti che accendevano lumi ed appendevano ex-voto alla Madonna miracolosa dell'altare[27].

L'interesse per la pittura delle origini è poi vivo in certe tradizioni locali, come nei restauri che continuano sugli affreschi del Camposanto di Pisa (fra il 1665 ed 1670 vi interviene Zaccaria Rondinosi, nel 1728 i fratelli Melani, quadraturisti ed incisori) e porta ad un episodio notevole come la revisione da parte di Agostino Veracini degli affreschi del Cappellone degli Spagnoli a Santa Maria Novella fra il 1731 ed il 1733 e della cappella Rinuccini in Santa Croce nel 1736.

Allievo di Sebastiano Galeotti e di Sebastiano Ricci, il Veracini si volse ad una pittura eclettica di cui dà esempi talvolta notevoli per cultura, se non per grandi bellezze pittoriche. Nel Cappellone degli Spagnoli sono suoi i restauri dei quali Ruskin si sofferma a precisare l'entità nei *Mornings in Florence*; ed hanno suscitato a lungo perplessità ed equivoci, come il Campanile di Giotto aggiunto nella *Via Veritatis* o l'edificio della *Pentecoste* nella volta. Quasi tutte queste aggiunte sono state rimosse nei restauri eseguiti verso il 1965; della cappella Rinuccini è stata ripresa un'accurata documentazione fotografica durante il restauro eseguito in quegli stessi anni che permette di seguire nei particolari il lavoro del restauratore settecentesco.

49, 50 È notevole che il Veracini ridipingesse le parti guaste degli affreschi, soprattutto le architetture ed i fondi, astenendosi da "miglioramenti" nelle figure: aggiunge alcune bifore in fondo alle navate del Tempio di Gerusalemme nella *Cacciata di Giovacchino,* semplifica il soffitto a cassettoni della casa del Fariseo, nasconde sotto nuovo colore le stoviglie in foglia metallica (ormai annerita) nella *Conversione della Maddalena* e nel *Cristo in casa di Marta e Maria,* ma, nelle figure, oltre a qualche panneggio ripassato, si limita alla mano dell'apostolo più giovane che partecipa alla cena del Fariseo. Infine, come nel Cappellone degli Spagnoli, rifa in azzurro chiaro gli oltremarini dei fondi, interpretati naturalisticamente come un cielo. La vicinanza con Giovanni da Milano mette in evidenza la povertà del restauro settecentesco; a confronto con Matteo di Pacino (cioè il "Maestro della cappella Rinuccini") Agostino Veracini raggiunge invece risultati non sgradevoli,
51, 52 come il giardino fronzuto nel quale trasforma l'orto del *Noli me tangere,* con un cielo azzurrino, l'abolizione di un muro spazialmente non bene inteso e varie divagazioni vegetali[28].

Alcuni suoi restauri hanno incontrato una buona fortuna critica, come le aggiunte
53 alla *Pala di San Barnaba* del Botticelli, delle quali si è pensato che supplissero ad una precedente mutilazione. Non sarebbe necessario sottolineare il carattere settecentesco della sua stesura pittorica, evidente nel cane da pastore nell'*Incontro alla Porta Aurea* di Giovanni da Milano, se, fino alla verifica dei punzoni da parte di Eling Skaug, non si
54 fosse diffusa la credenza che il *Cristo* della tavola rotonda al centro della volta della cappella Rinuccini fosse dovuto al restauro settecentesco. Ipotesi che si smentisce ben facilmente quando osserviamo l'impaccio del Veracini nel momento di accompagnare e ripassare la
55 pittura di un supposto Cimabue, una *Madonna* di Bernardo Daddi oggi all'Accademia restaurata nel 1750[29].

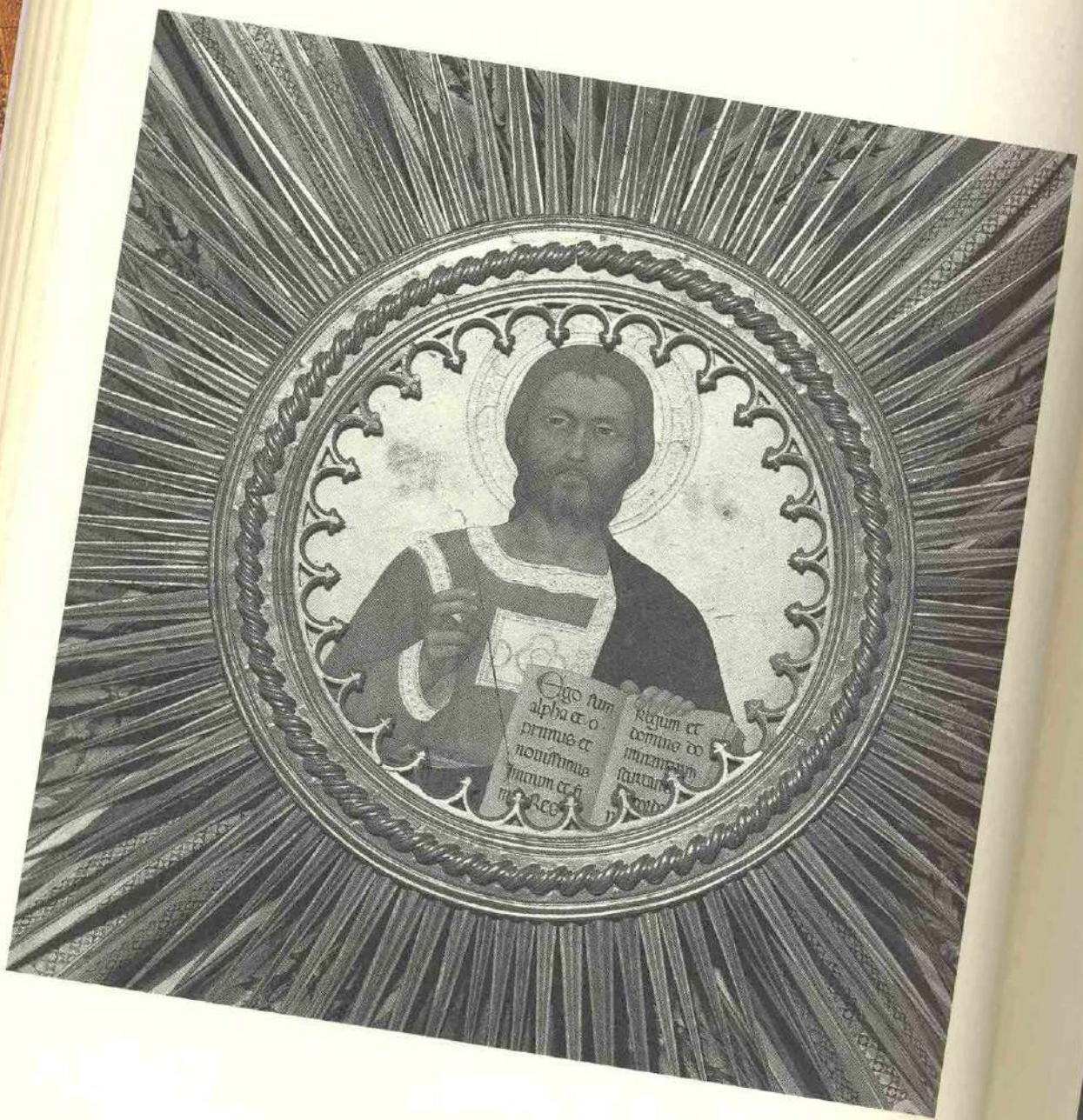
Una capacità di adeguarsi allo stile di pittori anteriori alla maniera moderna ancor migliore di quella del Veracini si trova nei restauri di Ippolito Maria Cigna di Volterra,

53. Sandro Botti
di San Barnaba;
di Agostino Vera
Firenze, Galleria

53. Sandro Botticelli, Pala di San Barnaba; con l'ingrandimento di Agostino Veracini. Firenze, Galleria degli Uffizi.

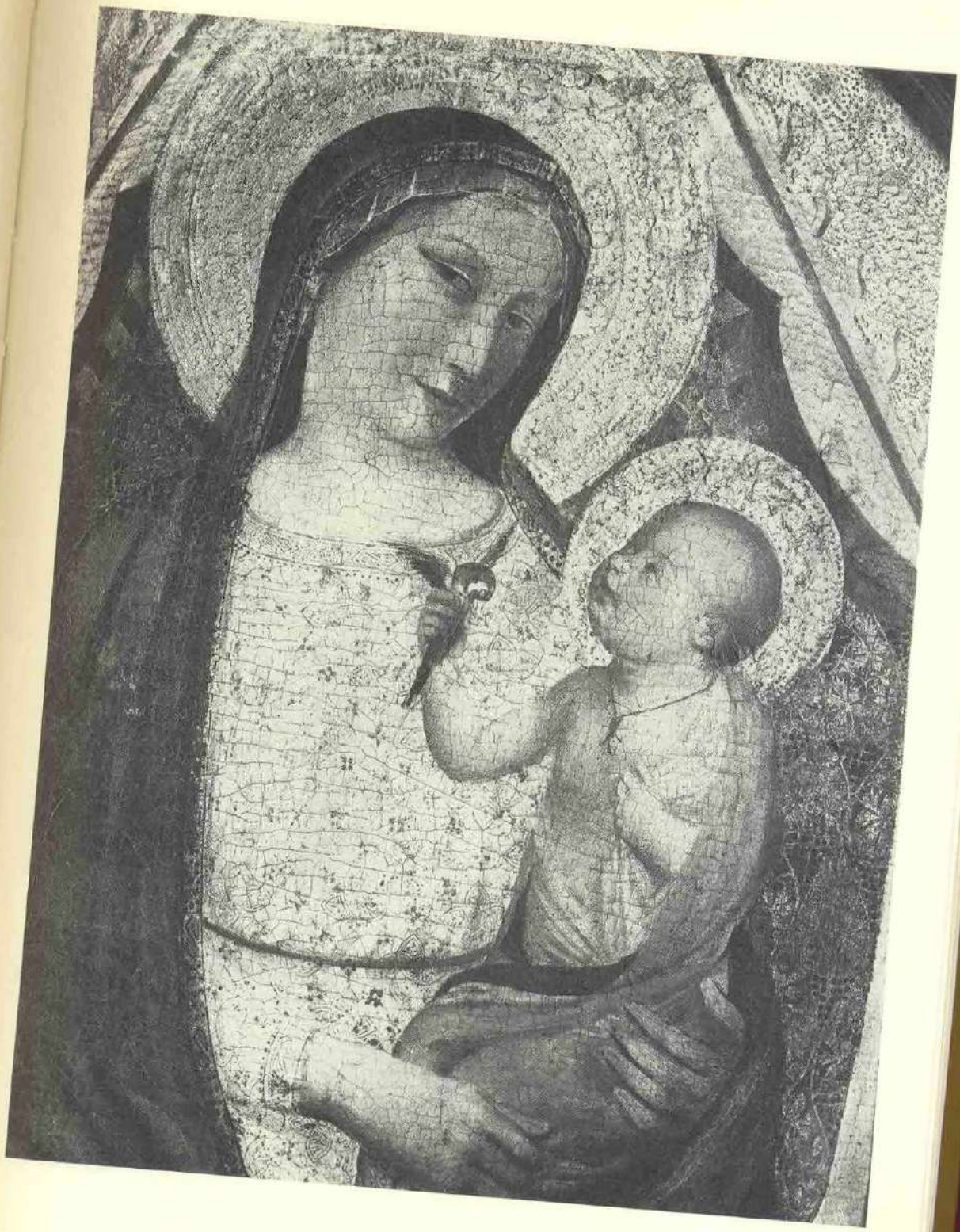
54. *Giovanni da Milano,*
Il Redentore.
Firenze, Santa Croce, cappella
Rinuccini.

55. *Bernardo Daddi, Madonna*
col Bambino, particolare;
restaurata da Agostino Veracini
nel 1750.
Firenze, Galleria dell'Accademia.



di, Madonna
colare;
tino Veracini

dell'Accademia.



autore della ridipintura del 1732 che fino al 1966 copriva parte della *Circoncisione* del Signorelli nella National Gallery di Londra. Resta ancora il suo restauro dell'*Annunciazione* di Luca Signorelli nella Pinacoteca di Volterra, colpita da un fulmine nel 1731, un'opera che, quale si presenta adesso, con velature brune estranee al gusto del pittore di Cortona,
56 fu definita dal Cavalcaselle uno dei suoi dipinti "più piacenti e graziosi"[30].

3. Venezia

A Venezia si incontrano, nel corso del Cinquecento, i consueti interventi di adattamento e ridipintura, come nella tavola di Antonio da Negroponte in San Francesco della Vigna con la giunta dell'Eterno nello stile del Diana, nella *Sacra conversazione* del Lotto a Capodimonte, dove il San Giovannino bassanesco sostituisce il donatore che veniva presentato da San Pietro Martire. Altri adattamenti sono legati al cambiamento del gusto:
57, 58 nella *Crocifissione* di Giovanni Bellini oggi al Museo Correr, quella specie di voliera formata dai cherubini al di sopra dei bracci della Croce sarà apparsa troppo medioevale anche per un quadro devoto, e fu velata con un cielo nuvoloso. E non sempre l'intelligenza della pittura che viene modificata è, come in questo caso, buona; la *Pietà* sempre di Giovanni Bellini, in Palazzo Ducale fu riquadrata nel 1571 da un pittore che la tradizione identificava col Farinati. Vi viene aggiunto un paese eseguito senza nessun tentativo di accordarlo alla maniera quattrocentesca e impostato secondo un punto di fuga estremamente rialzato ed in disaccordo con le figure originali, viste di sottinsù[31].

59, 60 Un gusto più avanzato lo mostrava la ridipintura del 1611 (ma assai ripresa nell'Ottocento) a cui erano stati sottoposti il *San Giovanni Battista* ed il *San Matteo* di Alvise Vivarini all'Accademia di Venezia, rimossa dal Pellicioli nel 1949, caratterizzata da una figura di agnello di gusto veronesiano ai piedi del Battista. Di questi restauri che finivano per svisare l'originale ne ricorda alcuni seicenteschi anche lo Zanetti: nella Libreria di San Marco le figure di Marte e di un puttino rifatte dall'Aliense in un "Giorgione", un frammento della scuola di Bonifacio oggi all'Accademia con la *Madonna col Bambino fra le Sante Rosanna e Caterina* . In San Martino a Murano, "la tavola dell'altar maggiore era del Tintoretto, ma fu ristaurata dal Palma; un Santo Vescovo è del Tintoretto, ed anco un povero, e il resto è quasi tutto del Palma"; nella Scuola Grande della Misericordia il Padovanino aveva restaurato la *Madonna della Misericordia* del Veronese aggiungendovi un angioletto non riprodotto nell'incisione di Agostino Carracci[32].

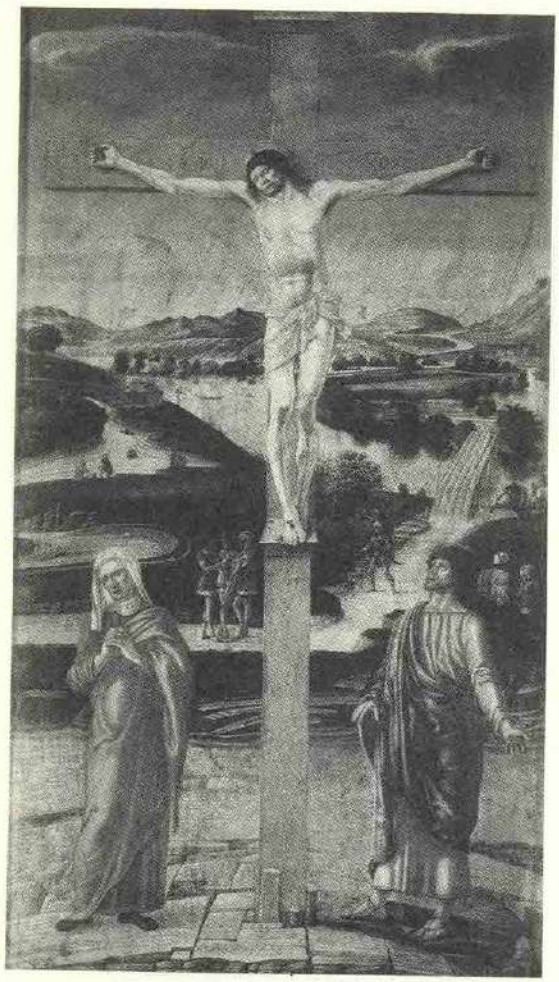
Questi interventi spesso nascono dalla necessità di riparare qualche danno, come si può supporre per la rielaborazione da parte di Paris Bordone della *Tempesta* di Palma il Vecchio della Scuola Grande di San Marco. Nelle scuole erano d'altronde abbastanza frequenti gli adattamenti dei complessi di teleri a nuovi arredi o a nuovi ambienti; nel 1551 quelli del Carpaccio della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni vengono spostati dalla sala superiore alla stanza terrena, e deve essere stato allora che nella storia di *San*
61 *Giorgio che battezza i pagani* si riquadrò lo spazio del vano di una porta in basso a sinistra, sotto alle famose figure dei suonatori, con un intervento sommario ma intelligente. Nella Scuola di San Giovanni Evangelista nel 1544 si devono adattare ad una nuova sistemazione alcuni teleri e si chiede consiglio a Tiziano "homo della sperienza che a cadauno è noto" ed egli suggerisce che "si dovesse tagliare ditti telleri da basso, che seria de quarta una e mezza in circa, per el qual danno non farà alcun danno, alli detti telleri". La tela del Carpaccio con la famosa veduta di Rialto, col taglio in basso a sinistra, malamente reintegrato nel Seicento, dà un'idea della riduzione cinquecentesca[33].

Le ricette del manoscritto veneto della Biblioteca Nazionale di Firenze ci hanno

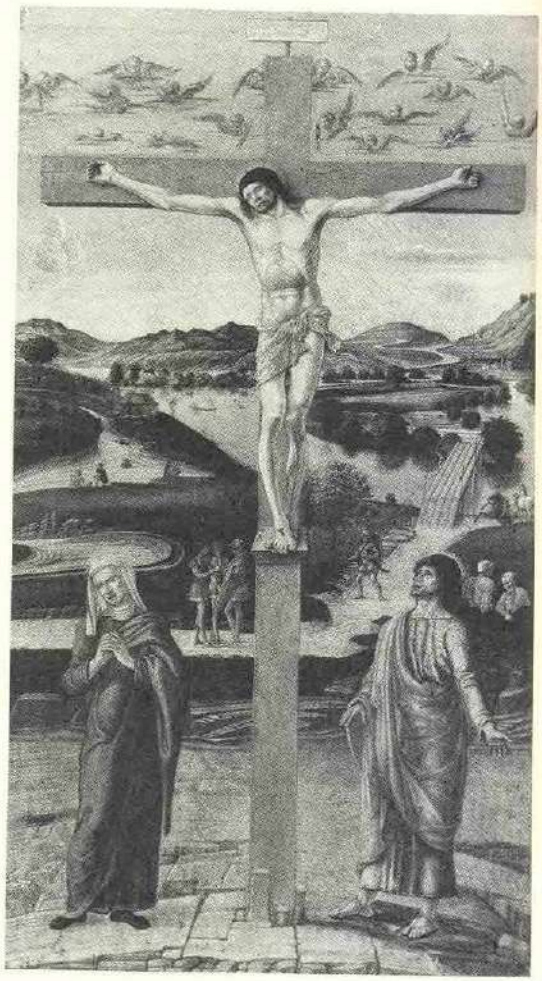
56. Luca Sign
Annunciazione

56. Luca Signorelli, Annunciazione; restaurata da Ippolito Cigna, 1731. Volterra, Pinacoteca Civica.

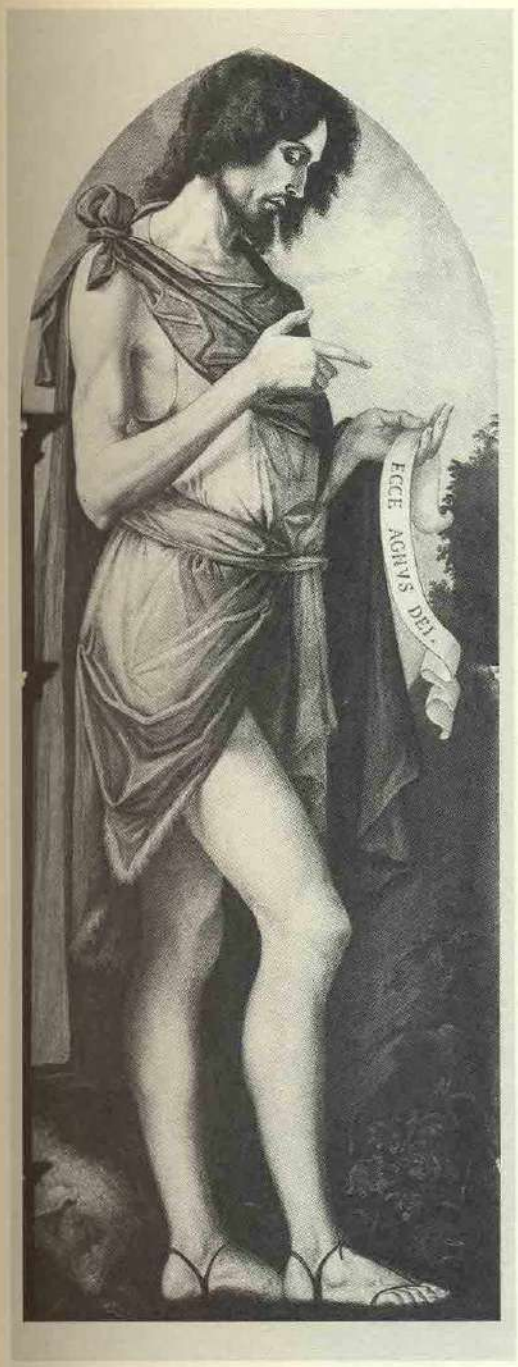
57. Giovanni Bellini,
Crocifissione; con la ridipintura cinquecentesca.
Venezia, Museo Correr.



58. Giovanni Bellini,
Crocifissione; dopo il restauro del 1947.
Venezia, Museo Correr.

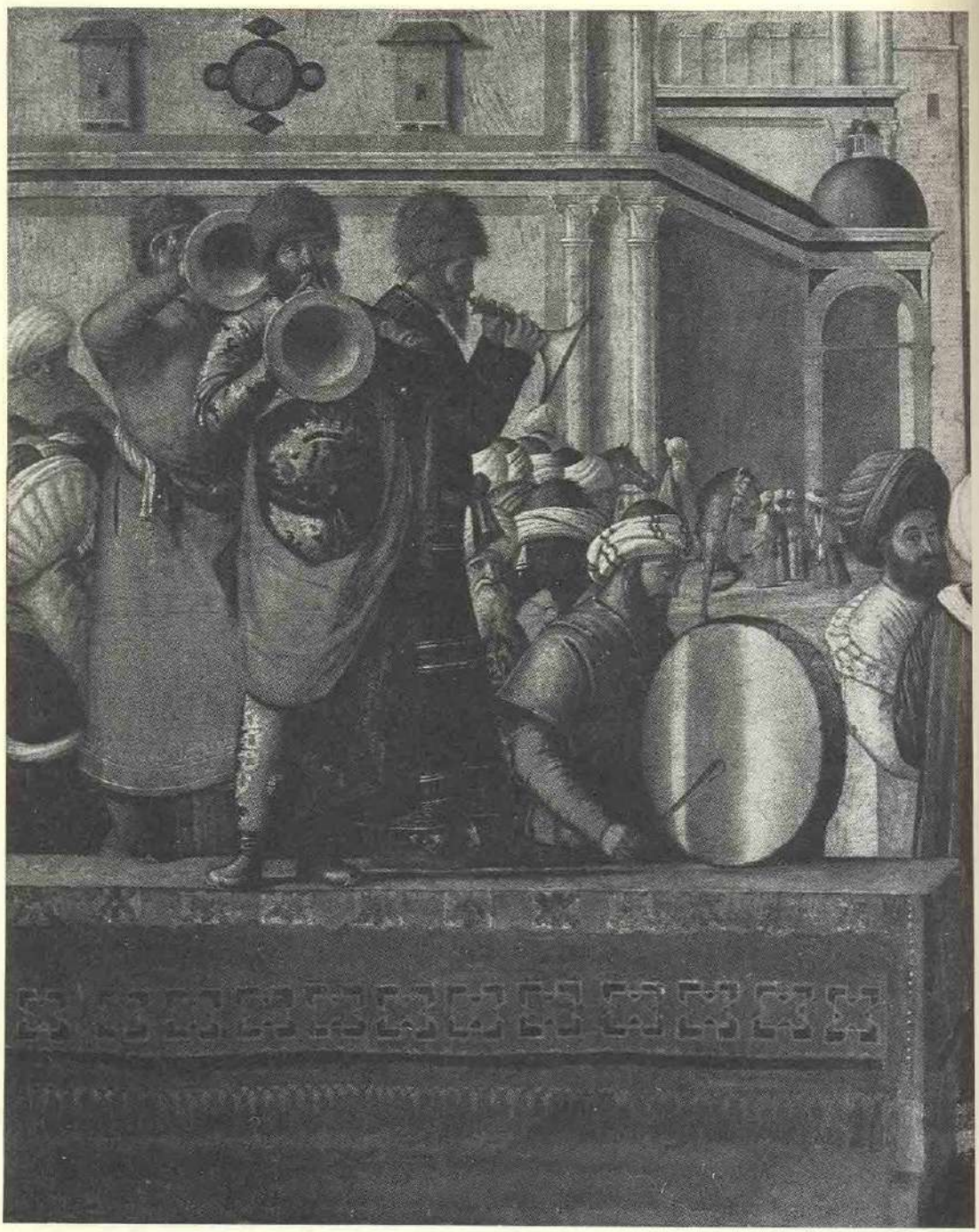


59. Alvise Viva
Battista; con le
seicentesche ed
Venezia, Galler



59. Alvise Vivarini, San Giovanni Battista; con le ridipinture seicentesche ed ottocentesche. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

60. Alvise Vivarini, San Giovanni Battista; dopo il restauro del 1949. Venezia, Gallerie dell'Accademia.



61. Vittore Carpaccio, San Giorgio battezza i pagani; con la riquadratura del vano della porta, circa 1551. Venezia, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

ricordato i materiali in uso nel Cinquecento, la Merrifield nel 1849 ha invece pubblicato due manoscritti seicenteschi che ci orientano ulteriormente sui metodi in uso a Venezia, e altrove, per pulire i quadri, il codice 992 della Biblioteca Universitaria di Padova ed il *Modo da tener nel dipinger* di Giambattista Volpato. Questi inquadra anzi in maniera molto significativa l'atteggiamento che anche un pittore minore come lui poteva avere davanti alle richieste di intervento sulle pitture antiche. Infatti il più giovane dei due garzoni, fra cui immagina che si svolga il dialogo, chiede come si possano pulire certi dipinti affumicati che ha visto nello studio del maestro: "Sarà qualche stratio per agradir qualche suo amico o patrone, perché quadri buoni, o che non si lavono mai, overo che lo fano loro [i maestri, non i garzoni come i due fra cui è immaginato il colloquio], e non è cosa da manuali, perché si possono guastar facilmente, che con il lavarli troppo se le consume que' ultimi ritochi che sono la perfetione de l'opera, come ne ho veduti tanti così guasti, per mezo di ignoranti che non sano ciò che fano. E di più ho veduto anco lavar quadri in tavola e così in tela, che dopo lavati si sono scorzati, perché il gesso di sotto risente quell'umido e si rivela; e perciò è gran pazzia lavar quadri buoni".

Se la pulitura è inevitabile, "prendi un poca di cenere sedazata sottilmente aciò non vi sii carbone o materia grossa che possa raschiar il quadro, ponila in una scudela con acqua pura, e con una sponga distendila sopra il quadro, e leggermente maneggia la sponga netandolo, ma fa presto a levar con acqua chiara la suddetta cenere per che rode il colore. Lavato bene con acqua chiara, asciugala con un drapo di lino et asciuto come sij, dali la chiara d'ovo".

Da evitarsi le unzioni, "ché l'olio non fa bene a' quadri, se non dal rovescio, come si scorzano ... vedi il San Pietro Martire di Venezia, che unto tante volte da sacrilegi e sgratiati che lo copiano l'hano cosi guasto et anerito che non si vede più che facia egli abia; e pur a' miei giorni era bellissimo, e puoi osservare li putini che essendo alti lontani da simili influsi, sono conservati bellissimi..."[34].

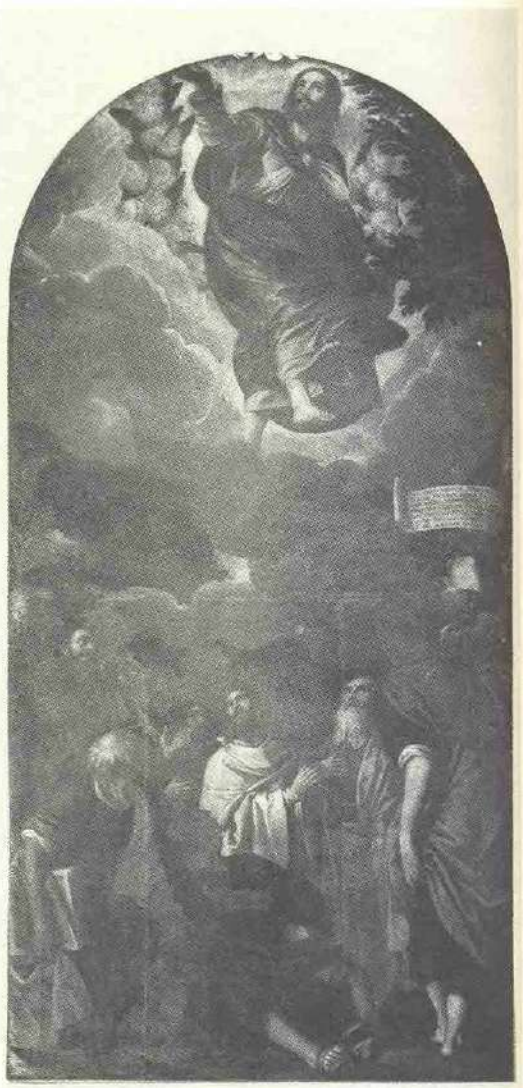
Il "restauro commerciale" gode di una fama abbastanza cattiva perché sia necessario soffermarsi sui suoi inconvenienti. Nel XVII secolo, col diffondersi fra i collezionisti del "gran gusto" per la pittura italiana e, soprattutto, per i veneti del Cinquecento, Venezia diventa un grande centro del commercio d'arte, dove si praticano tutti i lavori di pulitura, di adattamento, ridipintura e falsificazione legati al mercato dei quadri antichi. È anzi col Seicento che le pale da altare entrano nelle grandi collezioni, soprattutto in quelle principesche, come gli Andrea del Sarto a Firenze o i Correggio a Modena, e vengono accettate in tutta la loro dimensione monumentale, senza le dolorose riduzioni di dimensioni a cui il formato eccessivo aveva portato per la *Pala di San Cassiano* di Antonello, o che il Ridolfi ricorda ancora per uno *Sposalizio della Vergine* di Palma il Vecchio, presso Luigi Quirini[35].

Anche i furti sono potenzialmente legati ad un mercato da approvvigionare; il Boschini ricorda le *Nozze di Cana* del Moretto rubate dal convento dei Santi Fermo e Rustico nel Vicentino: "...poiché il quadro era di una vasta misura, quei ladri, per la fretta, non lo poterono conservar intatto, poiché, ruotolandolo alla peggio, lo danneggiarono in modo che sfigurarono quelle umanizzate figure, che poi, doppo qualche tempo, fu ritrovato il detto quadro come corpo esangue, quasi che da crudelissime coltellate sfregiato, di modo che è reso dalle cicatrici peggio che corpo leproso...".

Più fortunato fu invece il furto della parte inferiore dell'*Ascensione* di Paolo Veronese in San Francesco a Padova, della quale nella chiesa di origine oggi non resta che la figura di Cristo, integrata con un rifacimento di Pietro Damini, dato che gli Apostoli, 62, 63

62. Paolo Veronese, Apostoli; trafugato dalla chiesa di San Francesco a Padova nel 1625. Praga, Galleria Nazionale.

63. Paolo Veronese e Pietro Damini, Ascensione; integrata nel 1625. Padova, San Francesco.



rubati nel 1625, entrarono non molto tempo dopo nella collezione di Lord Arundel e, dopo vari passaggi di collezione, sono oggi nella Galleria Nazionale di Praga.

Il Volpato, nonostante le dichiarazioni del suo manoscritto, doveva avere una buona esperienza di restauro e manutenzione di quadri antichi, data la vicenda che riferisce il Verci proprio nel contesto dei furti e delle appropriazioni indebite di dipinti. A Feltre, poco dopo il 1674, egli si appropria di due pale di Jacopo Bassano nelle chiese di Tomo e Rasai; col pretesto di restaurarle ne trae copie che sostituisce agli originali, "avendo egli spezialmente avuto l'astuzia di dar alle due tele patina d'oglio a rovescio, asserendo che con tal mezzo si garantirebbero dalle ingiurie del tempo; coll'oggetto però di confondere così l'odore che spargevano i colori nuovi della tela". I due quadri saranno esitati solamente nel 1682 e, nonostante la condanna subita dal Volpato, non saranno recuperati, troveranno la strada che li ha portati alla Pinacoteca di Monaco[36].

Fra tutti i pittori veneti del Seicento il più famoso per i restauri (oltre che per le imitazioni di antichi maestri) è Pietro Vecchia. La contesa fra lui ed il Tempo, che si incontra nella *Carta del navegar pitoresco* mette anche bene in luce il gusto della patina diffuso fra gli amatori del Seicento:

"El Vechia ferma el tempo e dise: olà
Cosa pensistu a far col tuo velar?
Vustu forsi Pitura inmortalar?
Ferma, che voi che ti resti incantà.
E mostra al tempo una tal tela scura,
Col dirghe: quando xe, che ti laori
A far patina sora sti colori,
Perché vechia deventa sta pitura?
Responde el tempo: l'è cent'ani, e pi,
Che studio e che me sforzo a colorir
Quel che 'l penelo no ha possù suplir,
Dove pretendo saver più de ti.
Misier no, misier no, replica el Vechia:
Te vogio depenar quel che ti ha fato;
Vegno ala prova. E là presto, int'un trato,
El neta el quadro, che ognun se ghe ispechia.
Alora dise el tempo: so anche mi,
Che a desfar quel che ho fato se fa presto.
Se in l'operar ti fussi cusì lesto,
M'inchinerave e te daria 'l bondì.
El Vechia, con la strada vechia aponto,
Propria, particular, industriosa,
Fa una vergogna al tempo gloriosa,
E torna el quadro in pristino int'un ponto".

La *Madonna e Santi* di Battista Franco in San Giobbe, ricordata come restauro del Vecchia dallo Zanetti, non è rintracciabile per verificare i suoi metodi; ma della Pala di Castelfranco di Giorgione Nadal Mechiori ricorda che nel 1674 la restaurò Pietro Vecchia, aiutato da Melchioro Melchiori, i quali "senza ponervi pennello, ma solamente col nettarla et attaccarvi certi fogli sollevati la resero mirabilmente nel primiero stato". Questi "fogli sollevati", con ogni evidenza, corrispondono agli innesti di colore trasportato su tela e riapplicato sulla tavola che interessano, fra l'altro, tutto il lato sinistro del volto di San

Liberale; un restauro che si rivela perciò una delle testimonianze più significative delle origini dei trasporti su tela[37].

Il Vecchia era attivo anche come pittore; nella *Carta del navegar pitoresco,* dopo la contesa col tempo nella pulitura e nell'invecchiamento artificiale, egli dimostra la sua abilità nell'esecuzione di opere originali. Unicamente come restauratore, il Boschini ricorda Michele Piera:

"Che xe conzar i quadri danizai
Da l'acidente, o da qualche desgrazia,
Con tanta bela industria e tanta grazia,
Che non s'acorze dove i sia conzai.
Perché int'una Cità come xe questa,
Dove gh'è milioni di piture,
Si non ghe fusse de ste degne cure,
La sarave una pena manifesta"[38].

Le lettere del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana, pittore che gli acquistava quadri a Venezia ed era il suo restauratore abituale, mostrano molto bene quali fossero gli adattamenti ai quali si adeguavano spesso i restauratori di dipinti da collezione: "Signor Niccola, – gli scrive nel settembre 1698 –, mi è capitato un quadro che mi è parso per gli animali, et il restante, di buon gusto; solo manca nella figura, quale vorrei mi ricoprisse di una tinta di gran gusto, però nella stessa medesima attitudine. Et il panno, e camicia, e acconciatura di testa rifatela a vostro gusto; come anche vorrei che le due teste di morto, sì di femmina che di uomo le ricoprisse ma tutto vorrei, che vedesse dal vero, perché con questo che vi avviso facciate che si riduce un buon quadro"[39].

Ma gli adattamenti dei dipinti al "buon gusto" od alle esigenze di arredamento delle gallerie dei grandi personaggi ci introducono facilmente, da Venezia, al mondo dei collezionisti di tutta Europa dell'età dell'assolutismo.

Bâle 1942, pp. 112 e 213; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano 1944, nota 45 p. 123; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, nota 104 p. 147. Le varie ipotesi di identificazione, aleatorie dopo che tanti restauri si sono succeduti sugli affreschi delle Stanze, in genere sono state suggerite dalla vicinanza di un camino ad uno o all'altro degli affreschi.

35. Sulla provenienza dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo cfr. quanto osservo nel catalogo *Palazzo Vecchio*, 1980, pp. 248 e 301. Sul Sogliani vedi Vasari, 1568, II, p. 190; sul Bronzino destinato alle monache della Concezione, L. Berti, *Un ritrovamento: la "Concezione" del Bronzino*, in "Rivista d'Arte", 1951-1952, pp. 191-193. Il Vasari ricorda anche che Ridolfo del Ghirlandaio aveva finito un panno azzurro in una *Madonna* di Raffaello destinata a Siena e che spesso è stata identificata con la *Bella Giardiniera*, identificazione da escludere, cfr. *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 83.

36. Sul problema e le relative testimonianze cfr. Barocchi, 1962, III, nota 563, pp. 1254-1297, nota 585, pp. 1377-1390, IV, nota 659, pp. 1614-1617; per aspetti più specifici sull'esecuzione dei ritocchi cfr. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 144-145; C. de Tolnay, *Michelangelo, V, The final Period*, Princeton 1960, pp. 98-99; Camesasca, cit., p. 239; R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 17-45.

37. M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980, p. 169.

38. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 141-142, 146; Camesasca, cit., pp. 239-240. Si deve anche ricordare che il pavimento del presbiterio venne rialzato fra il 1578 ed il 1585 distruggendo la parte inferiore, priva di figure dell'affresco; per la striscia che andò perduta nel *Giudizio Finale* si confrontino l'incisione di L. Vaccari (ibidem, p. 133) e la copia del Venusti del 1549 a Capodimonte.

39. Vasari, 1568, II, pp. 683, 760-761; Celio, 1638, pp. 16, 101.

40. Cfr. Calì, cit., pp. 138-141 in particolare. Cfr., adesso, le importanti osservazioni di Romeo Di Maio, *Michelangelo e San Carlo*, in "Prospettiva", n. 43, 1985, pp. 57-58.

41. Sul problema della fortuna dei primitivi dal Cinquecento all'Ottocento cfr. Previtali, 1964.

42. G. Paleotti, *Discorso sopra le immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Barocchi, 1960-1962, II, pp. 199-200; il passo è richiamato da Francesco Abbate nell'introduzione alla bella antologia del 1965.

43. Vedi la discussione per la ridipintura analoga (anche se interessò la tavola di un primitivo) nell'*Annunciazione* di Andrea di Nerio da parte di Anna Maria Maetzke in *Arte nell'Aretino*, catalogo della mostra (Arezzo 1974-1975), Firenze 1974, p. 56.

44. Celio, 1638 (anastatica a cura di E. Zocca, Milano, 1967), pp. 16, 27, 37, 39, 43, 65-66, 86-87, 92, 101, 117 (cfr. Abbate, 1965, pp. 46-47). Cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957, pp. 67-71; Abbate, 1965, pp. 38-44. Sulla pala di Giulio Romano (oggetto di numerosi e successivi restauri) cfr. A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, pp. 81 e 117.

45. Baglione, 1642, p. 318; Abbate, 1965, p. 39. Su Biagio Betti cfr. la voce di M. Chiarini, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IX, 1967, pp. 712-713. La tela dell'Angelico della Minerva è pubblicata in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* (atti della cosiddetta "Commissione Franceschini"), Roma 1967, III, tav. CCVIII. Per altri restauri all'Angelico che possono rivelare anche interessi devozionali cfr.: A. Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 5-7; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974², pp. 193, 197.

46. A Bruges, ad esempio, in un *Giudizio Finale* di Jan Provost, un pittore di buon respiro come Pieter Pourbus fra il 1549 ed il 1550 nasconde alcune figure di religiosi, tormentati con le pene grottesche degli inferni fiamminghi dei primi anni del secolo. Con editti del 1540 e 1550 Carlo V condannava infatti, assieme a quelle dei santi, anche le immagini irrispettose del clero. Cfr. Marijnissen, 1967, II, nota 30 p. 339; per altri episodi relativi alla pittura fiamminga cfr. Conti, 1973, p. 216.

47. Del Molano cfr. *De Historia Ss. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Lovanii 1594, II, XLIII (cfr. Abbate, 1965). Cfr. la citazione da Atanasio, estremamente significativa per l'atteggiamento di Controriforma verso le pitture: "Quando ea quae in tabulis picta sunt, cum figura per sordes et situm deleta fuerit, necessarium est ut denuo pingatur et reficiatur, modo talis sit ut adhuc renovari in eadem materia et tabulis possit: nam per eandem formam et materiam in qua depingitur, non destruitur verum potius in eo quod ante fuit consentit".

48. G.C. Coulton, *Art and Reformation*, Cambridge 1953²; R.H. Bainton, *The Reformation of the Sixteenth Century* (1952), trad. Torino 1967, p. 85; per esempi di opere salvate dalle distruzioni iconoclaste cfr. brevemente N. Von Holst. *Creators Collectors and Connoisseurs*. London 1967, p. 78.

49. Van Mander, 1604, trad. 1884, I, pp. 53, 62, 90, 109, 160, 355, 356, 403; Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, II, pp. 238, 271, IV, p. 11.

50. F. Borromeo, *De pictura sacra*, Mediolani, 1625, lib. I, capp. V, VI, XIII; O. Lelenotti da Fanano - B. Prenetteri [G.D. Ottonelli - P. Berrettini], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, p. 295; Borghini, 1584, p. 116; Mancini, 1956, p. 143.

51. Borghini, 1584, p. 396. Esempi di ritratti del Puligo di questo genere si individuano anche negli indici di Berenson (*Italian Pictures of Renaissance-Florentine School*, London 1963, tavv. 1413, 1414); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, pp. 713-714. Ultimamente sul ritratto di Raffaello cfr. C. Bon Valsassina, in *Raffaello nelle raccolte Borghese*, catalogo della mostra, Roma 1984, p. 25.

Capitolo III

Alcune tradizioni locali in Italia

1. Rimando alla prima edizione di questo volume per una discussione più particolareggiata degli esempi di restauro e ridipintura ricordati dal Malvasia ed, in genere, dalla tradizione bolognese. Per le traslazioni di immagini cfr. Malvasia, 1686, pp. 67, 253, 299. Un nucleo cospicuo di immagini trasportate fu raccolto nel Chiostro delle Madonne del cimitero della Certosa dalle chiese soppresse negli ultimi anni del Regno Italico, su di esse cfr. I. Massa, *Le Madonne della Certosa di Bologna*, in "Strenna storica bolognese", XX, 1970,

pp. 129-157; G. Guidicini, Ms. Gozzadini 269 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (fascicolo di aggiornamento fino al 1814, c. 31).

2. Sul gusto dei primitivi nel Malvasia cfr.: 1678, I, p. 26; R. Longhi in "Paragone", n. 5, 1950, pp. 23-24; Previtali 1964, pp. 53-59; F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna 1970, p. 29; nel 1678 (I, p. 27) lamenta la "baldanzosa goffaggine" degli imbianchini che, con una certa malignità, si compiacciono di cancellare le opere degli antichi e valenti artefici; nel 1686 (p. 93) lamenta che "con tanto danno dell'arte" fossero state murate le arche affrescate sotto il portico di San Giacomo Maggiore.

3. 1678, II, p. 51; cfr. anche pp. 24, 28-29; 33, 43, 50; Malvasia, 1686, pp. 40, 204, 247, 291, 312; C. Celano, 1692, II, p. 92. Per esempi di ritocchi da parte di altri artisti bolognesi, cfr.: Malvasia, 1678, I, pp. 196, 355, 357, II, p. 8; F. Baldinucci, *Lettera di F.B. fiorentino... nella quale si risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura...*, 1681, in *Opere*, III, Milano, 1809, p. 333; *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 71. Per la citazione di San Cipriano nel Bottari, cfr. 1754, p. 244.

4. Per i molti passi del libro di conti del Guercino in cui si ricordano ritocchi e restauri (pubblicato a pp. 307-343 del secondo volume dell'edizione del 1841 della *Felsina pittrice*), vedi Conti, 1973, pp. 218-219, particolarmente significativi sono i ricordi del 30 aprile 1643, del 14 luglio 1652 (ritocco del Tiziano per il cardinal Cibo con "la Madonna con San Giuseppe"), del 2 settembre 1662, sull'aggiunta della figura della Vergine nel quadro con San Filippo Neri alla Madonna di Galliera. Cfr. inoltre: F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657, pp. 74, 115; Malvasia, 1678, II, pp. 42, 263, 265, 267, 271; Malvasia, 1686, pp. 48-49; note in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, nota 2, p. 310; *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra, Cento 1967, n. 9 (radiografie che hanno confermato l'esistenza di una prima stesura della testa di Cristo nella *Cattedra di San Pietro*), n. 16 (ridipinture rimosse del *Cristo risorto che appare alla Madre*, probabilmente quelle annotate il 5 settembre 1653 nel libro di conti del Guercino); J. Plesters, in *Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, Bologna 1968, pp. 59-62; D. Mahon, in *Il Guercino*, catalogo della mostra, Bologna 1968, nn. 28 e 63.

Sull'*Immacolata Concezione*, già a Dresda, cfr.: Malvasia, 1678, II, p. 267; J.C. Calvi, in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, p. 294; note in Malvasia, 1841, II, nota 51 p. 294; A. Mezzetti, *Dosso e Battista ferraresi*, Milano 1965, pp. 79-80; F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi*, Princeton 1968, pp. 238-239.

5. Bellori, 1672-1696, p. 10; Malvasia, 1678, II, pp. 12, 55-56, 64; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-47, IV, p. 28.

6. Malvasia, 1678, II, p. 182 (lettera di Francesco Albani del 1653 sul restauro di un proprio dipinto danneggiato in un tentativo di furto); Malvasia, 1686, p. 86 (Felice Cignani, cfr. A. Ottani Cavina, in *Il tempio di San Giacomo*, Bologna 1967, nota 30 p. 131); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 323 (Antonio Burrini); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1776, p. 111 (Leonello Spada); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1792, p. 12 (Madonna di Galliera risarcita dal Cavalier Franceschini).

7. O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1941, p. 95. Per i cattivi effetti del clima di Napoli cfr. C. Celano, 1692, I, pp. 267, 277; III, pp. 20-30, 123; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 85, 126-127; II, pp. 276, 304.

8. De Dominici, 1742-1743, I, p. 192. Caratteristiche analoghe presentano altri interventi ricordati dal De Dominici, cfr.: I, pp. 172-173, 190-191, 194; II, p. 157. Per adattamenti e restauri (compresi trasporti a massello) di carattere devozionale vedi: Celano, 1692, I, p. 272; II, pp. 43, 207; III, pp. 78-79, 82; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 84-85, 191, 195; II, pp. 60, 61, 161, 196, 324; III, pp. 107, 442, 458. Per opere che hanno subito restauri di aggiornamento devozionale cfr.: *III mostra di restauri*, Napoli 1953-1954, n. 3; *IV mostra di restauri*, Napoli 1960, pp. 51-53.

Un caso verificabile ci fa tuttavia presente che il De Dominici poteva spiegare attraverso l'ipotesi di vari ritocchi situazioni stilistiche che non gli erano familiari, come fa per la *Crocifissione* di Domenico Fiasella in San Giorgio dei Genovesi (II, pp. 300-301; cfr. R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 282; F. Bologna *Caravaggio 1610*, in "Prospettiva", n. 23, 1980, pp. 38-39).

9. Escluso la *Tortura* e la *Decapitazione di San Gennaro* (*IV Mostra di restauri*, cit., pp. 71-72) del Caracciolo, devo l'identificazione delle antiche ridipinture sui quadri della Certosa di San Martino ad Antonio De Mata che li restaurava quando preparavo l'edizione del 1973 di questo volume, figura di amico il cui ricordo resta tuttora vivissimo in chi l'ha seguito nei suoi lavori. Alcuni esempi furono commentati da R. Causa, *Musei Napoletani: restauri a San Martino*, in "Arte illustrata", n. 39-40, 1971, pp. 17-27; una richiesta avanzata nel 1638 al Lanfranco di ritoccare le proprie opere ad libitum del priore ci aiuta a capire lo spirito di questi rifacimenti sui dipinti della Certosa (cfr. N.F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel tesoro di S. Gennaro*, in "Archivio storico per le provincie napoletane", 1885, pp. 441-442 e 457-458). Sul *San Michele* di Marco Pino cfr. *III Mostra di restauri*, cit. n. 9.

10. Sul Lanfranco vedi: Bellori, 1672, ed. 1976, pp. 388-390. De Dominici, 1742-1743, III, p. 50.

Per Luca Giordano, cfr.: Bellori, 1672, p. 379; Passeri, 1673, pp. 161-162; Celano, 1692, III, pp. 8-9; De Dominici, 1742-1743, III, pp. 142 (nota in margine), 345, 430; Cochin, 1758, I, pp. 170-171; A. Griseri, *Luca Giordano "alla maniera di..."*, in "Arte antica e moderna", 1961, pp. 417-438; O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, p. 125 e nota 22 p. 132; II, pp. 182, 217; Ferretti, 1981, pp. 137-138, 142; E. Schleier, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1985, n. 2137, pp. 333-336.

11. De Dominici, 1742-1743, II, p. 296; III, pp. 536, 546-547, 553-554.

12. *III Mostra dei restauri*, cit., nn. 18-19; un caso analogo di ingrandimento eseguito con frammenti di altri quadri è segnalato in G. Previtali, *Frammenti di Tanzio a Napoli*, in "Paragone" n. 229, 1969, pp. 42-45; un esempio significativo di eccessiva confide
dipinti di pregio è quello
Vito dei Santi Marcellino
ricavato da una *Venere e M*
Battistello nascondendo, c
portune ridipinture che dov
risalire alla prima metà de
cento, la figura della de
Civiltà del Seicento, cit., r
pp. 210-211). Sul rispetto
dal Solimena alle opere
professori, cfr.: De Do
1742-1743, III, p. 431, 58
F. Bologna, *Francesco So*
Napoli 1958, pp. 260-261;
Scavizzi, cit., I, pp. 187-18
13. De Dominici, 1742-1
p. 199 (autore del rifacime
Filippo Andreoli, cfr. P.
P. Leone de Castris, *Fora*
regnicoli, Napoli 1985, p. 2
l'atteggiamento davanti alla
o alla dispersione di pittu
che, cfr. Celano, 1692, I, p
164; De Dominici, 1742-1
pp. 33-34; II, pp. 40, 55.
14. B. De Dominici, *Vita*
Giordano, in G.P. Bellori,
de' pittori, scultori ed a
moderni, Roma 1728, pp. 3
De Dominici, 1742-1743, I,
II, pp. 289-291; III, pp. 4
Ghelli, 1788, pp. 276-277
mo Di Castro ricordato co
como Costa); S. Ortolani,
stra della pittura napolet
secoli XVII-XVIII-XIX,
1938, p. 74; M. Cagiano de
do, *Una scuola napoletan*
stauro nel XVII e nel XVII
in "Bollettino dell'Istituto
di Restauro", n. 1, 1950, pp
R. Causa, *Opere d'arte*
Monte di Misericordia, C
Tirreni-Napoli 1970, pp.
15. A. Allori, *Ragioname*
regole del disegno, Firenze
teca Nazionale, ms. Palati
16.4 cc. 33v-34r. (il pass
gentilmente segnalato da
Heikamp); Baldinucci, 16
ed. 1845-1847, I, pp.
496; Forni, 1866, pp.
Una nuova pulitura degli
del Ghirlandaio è ricor
Bottari, 1730, nota 2 p. 2
sandro Allori nel 1582 fa
suntivo dei lavori che ha c
a Poggio a Caiano ed anno
interventi sugli affreschi d
del Sarto, Franciabigio e
mo; in quest'ultimo rifa
è interessante constatare c
ta come rifacimento l'amp
a cui sottopone i primi du

ficativo di eccessiva confidenza con dipinti di pregio è quello di *San Vito* dei Santi Marcellino e Festo ricavato da una *Venere e Marte* di Battistello nascondendo, con opportune ridipinture che dovrebbero risalire alla prima metà dell'Ottocento, la figura della dea (cfr. *Civiltà del Seicento*, cit., n. 2.24, pp. 210-211). Sul rispetto portato dal Solimena alle opere di altri professori, cfr.: De Dominici, 1742-1743, III, p. 431, 589, 595; F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 260-261; Ferrari-Scavizzi, cit., I, pp. 187-188.

13. De Dominici, 1742-1743, I, p. 199 (autore del rifacimento era Filippo Andreoli, cfr. P. Giusti - P. Leone de Castris, *Forastieri e regnicoli*, Napoli 1985, p. 228). Per l'atteggiamento davanti alla perdita o alla dispersione di pitture antiche, cfr. Celano, 1692, I, pp. 163-164; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 33-34; II, pp. 40, 55.

14. B. De Dominici, *Vita di Luca Giordano*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1728, pp. 391-392; De Dominici, 1742-1743, I, p. 126; II, pp. 289-291; III, pp. 448-449; Ghelli, 1788, pp. 276-277 (Giacomo Di Castro ricordato come Giacomo Costa); S. Ortolani, *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Napoli 1938, p. 74; M. Cagiano de Azevedo, *Una scuola napoletana di restauro nel XVII e nel XVIII secolo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 1, 1950, pp. 44-45; R. Causa, *Opere d'arte del Pio Monte di Misericordia*, Cava dei Tirreni-Napoli 1970, pp. 35-37.

15. A. Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palatino E.B. 16.4 cc. 33v-34r. (il passo mi fu gentilmente segnalato da Detlef Heikamp); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, I, pp. 441-442, 496; Forni, 1866, pp. 435-439. Una nuova pulitura degli affreschi del Ghirlandaio è ricordata dal Bottari, 1730, nota 2 p. 281. Alessandro Allori nel 1582 fa un consuntivo dei lavori che ha compiuto a Poggio a Caiano ed annota i suoi interventi sugli affreschi di Andrea del Sarto, Franciabigio e Pontormo; in quest'ultimo rifa "l'aria" ed è interessante constatare che annota come rifacimento l'ampliamento a cui sottopone i primi due con un atteggiamento, quasi, da restauratore di sculture, che non differenzia il rifacimento di una parte perduta da un ampliamento con qualcosa che comunque non esisteva, ma che lo obbliga ad accompagnare la maniera e la "grazia" dell'opera (*I ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I.B. Supino, Firenze 1908, pp. 28-29).

Per altri episodi e commenti significativi cfr.: Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, p. 86; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, II, note pp. 82 e 86; G. Milanesi, I, 1878, note pp. 381, 514; II, 1878, nota p. 8; Lupi, 1909, pp. 55-59; Papini, 1909, p. 451; *Mostra di Luca Signorelli*, Cortona-Firenze 1953, p. 109; W. Mostin-Owen, rec. alla *Mostra di Luca Signorelli*, in "The Burlington Magazine", XCV, 1953, p. 274.

16. A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma 1929, pp. 136 e 255; Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 11-13. La ridipintura delle lacune della *Madonna delle Arpie* doveva però essere stata ripresa quando la tavola entrò nella collezione del Gran Principe Ferdinando di Toscana nel 1704.

17. Abbate, 1965, pp. 42-43. Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 436-437; V, p. 353.

18. Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 441-442; Bottari, 1730, p. XII.

19. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, *ad vocem;* cit. da Gombrich, 1962, p. 52.

20. Celio, 1638, p. 40; Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 447-448, 449; L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa 1898, p. 155; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, p. 272.

21. Baglione, 1642, p. 146 (sulle vicissitudini di questa tavola cfr. oltre al Celio citato a p. 54, J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima, die Deutsche Nationalkirche in Roma*, Rom 1909, nota 1 p. 101; Corbo, 1969, p. 242).

22. Malvasia, 1678, II, pp. 269-270; Bellori, 1672 e 1672-1696, ed. 1976, pp. 382, 512-513; Baglione, 1642, p. 124. La notizia di Federico Zuccari che pulisce le *Nozze Aldobrandine* si ricava dalla sua *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, libro I, p. 37.

23. G. Marino, in Abbate, 1965, pp. 45-46; Mancini, 1956, pp. 145, 185, 285.

24. Bellori, 1672, ed. 1976, p. 96 (sul quadro, perduto, cfr. D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971, II, p. 59; M. Chappell, *Missing Pictures by Ludovico Cigoli*, in "Paragone", n. 373, 1981, p. 85; M. Chappell, *Ludovico Cigoli and Annibale Carracci*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, p. 140); Passeri, 1673, p. 193 (sull'attività del Caroselli nello stile di altri pittori cfr. Ferretti, 1981, p. 139); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, p. 27, V, p. 206; Pascoli, 1730-1736, II, p. 67; V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 282. Per notizie di altri restauri eseguiti a Roma cfr.: De Dominici, 1742-1743, III, pp. 533-534 (Paolo De Matteis che rifa una delle *Sibille* di Filippino Lippi nella volta della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, cfr. C. Bertelli, *Il restauro della cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", 1965, pp. 145-195); Titi, 1763, I, pp. 131, 191; Piacenza, VI, 1820, p. 439, nota 1; J. Hess, in Passeri, 1673, ed. 1934, note 2 p. 51, 1 p. 294, 10 p. 298, 6 p. 309 (Raffaello Vanni restaura nel 1662 varie pale d'altare in San Pietro).

25. Il Bottari (1759-1760, II, nota 1 p. 470) osservava che il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo era stato rifatto da "un pittore dozzinale", mentre il Cavalcaselle (1882-1885, II, nota p. 242) per alcuni ritocchi nell'adiacente *Galatea* di Raffaello ricordava Giampaolo Marescotti, autore delle decorazioni sui pilastri della Sala dei Pianeti. Sul restauro recente cfr. A. Mignosi Tantillo, *Restauri alla Farnesina*, in "Bollettino d'Arte", 1972, pp. 33-43; A. Angelini, *La Loggia della Galatea alla Villa Farnesina a Roma*, in "Tecnica e stile, esempi di pittura murale del Rinascimento italiano", Cinisello Balsamo 1986, pp. 95-101. Per la lettera di Fabio Chigi sul restauro alle *Sibille* di Raffaello cfr. Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota p. 252; i danni di una pulitura che avevano fatto desistere Giacomo Frey da incidere l'affresco sono ricordati dal Bottari, 1754, nota p. 245. I danni dei copisti sono ricordati anche per un piccolo rame di Annibale Carracci, cfr. Bellori, 1672, ed.

1976, p. 95.

26. Le postille del Bellori sono riprodotte nell'anastatica del Baglione a cura di Valerio Mariani (Roma 1935, pp. 383, 402).

27. G. Bottari in Borghini, 1584, ed. Firenze, 1730, pp. VII-XVI; U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte,* in "Rivista d'Arte", 1955, pp. 229-249; in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 23-24, pp. 131-145.

28. Vedi sopra, nota 15, per gli interventi sugli affreschi nel Camposanto di Pisa. Sul Veracini cfr.: F.M.N. Gabburri, ms. Palatino E.B. 9.5 della Biblioteca Nazionale di Firenze, vol. I, p. 270; G.M. Mecatti, *Notizie istoriche riguardanti il Capitolo [...] di Santa Maria Novella,* Firenze 1737, pp. 29-36; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine,* Firenze 1754-1762, I, pp. 63, 322; III, pp. 88, 92; IV, pp. 138, 200; VII, p. 65; VIII, p. 313; X, p. 340; I.M. Cigna, ms. B 5 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, cc. 54r., 54v., 70v. (restauri sugli affreschi di Giovanni Balducci, 1747, e la *Caduta di San Paolo* del Domenichino nel Duomo di Volterra); Lanzi, 1809, I, p. 281. G. Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini,* Firenze 1840, p. 311; [F. De Boni], *Biografia degli artisti,* Venezia 1840, p. 1069; M. Marangoni, *La pittura fiorentina del Settecento,* in "Rivista d'Arte", 1912, pp. 61-102, R. Offner, *Corpus of Florentine Painting,* sect. III, vol. IV, New York 1934, pl. LIII; Thieme-Becker, 1940; M. Ciatti, *Una sconosciuta tavola antica ed un restauro del 1753,* in "Rivista d'arte", 1984, pp. 373-376. Per una discussione più particolareggiata di questa bibliografia rimando a pp. 222-223 della prima edizione di questo volume.

29. R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli,* Milano 1958, II, pp. 45-46; M. Gregori, *Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini,* Milano 1965, p. 5; M. Boskovits, *Giovanni da Milano,* Firenze 1966, p. 38; L. Vertova, *Restored Works of Art in Florence,* in "The Burlington Magazine", 1972, p. 499. I punzoni, tipici di Giovanni da Milano, del *Redentore* della cappella Rinuccini sono stati esaminati da Erling Skaug, il quale evidenzia, giustamente, anche il carattere incompiuto del tondo, cfr.: *The Rinuccini Tondo,* in "Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte" (1976), Firenze 1981, pp. 333-339.

30. Notizie sul Cigna si trovano in: F.M.N. Gabburri, ms. cit. Bibl. Naz. Firenze, vol. III, p. 1725; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, p. 457 e nota 2 pp. 457-458. Milanesi, III, 1878, nota 2 p. 273; K. Busse, in Thieme-Becker, 1912; M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools,* London 1961, pp. 479-480; *The National Gallery January 1965-December 1966,* London 1967, pp. 55 e 117 in *Mostra del restauro,* catalogo, Pisa 1971, n. 10, p. 47. Un altro possibile intervento del Cigna sul Signorelli è descritto nel catalogo *Momenti d'arte a Volterra,* Volterra 1981, p. 26.

A date più avanzate, verso il 1788, si può segnalare l'ampliamento in stile dell'*Assunzione* di Bartolomeo della Gatta in San Domenico a Cortona, che tuttavia non raggiunge le capacità di imitazione degli antichi maestri dimostrate dal pittore volterrano; cfr. A.M. Maetzke, in *Arte nell'Aretino,* catalogo della mostra, Arezzo 1979, pp. 51 e 54.

31. R. Pallucchini, *Mostra di Giovanni Bellini,* Venezia 1949, nn. 40 e 50; G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo,* Venezia 1957, p. 45; E. Merkel, *Una ricerca per frate Antonio Falier da Negroponte,* in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 45-47; l'attribuzione tradizionale del rifacimento della *Pietà* di Palazzo Ducale al Farinati è adesso giustamente messa in discussione da Loredana Olivato (1974, nota 8 p. 15).

32. V. Moschini, *Nuovi aspetti di opere famose,* in "Bollettino d'Arte", 1949, pp. 165-166; R. Longhi, *Ritorni e progressi su Alvise,* in "Paragone", n. 229, 1969, p. 39, in *Opere complete,* X, Firenze 1978, pp. 149-150. Per i rifacimenti citati dallo Zanetti, vedi 1733, pp. 153 (cfr. Marconi Moschini, 1962, pp. 34-35), 394, 455.

33. Nel 1560 quattro teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista venivano anche sottoposti ad una pulitura. Cfr.: N. di Carpegna, *Il restauro dei Carpaccio di S. Giorgio degli Schiavoni,* in "Arte Veneta", 1947, pp. 67-68; Marconi Moschini, 1955, pp. 57, 96; Marconi Moschini, 1962, pp. 165-168.

34. Merrifield, 1849, pp. 643-646; il manoscritto del Volpato della Biblioteca Remondiniana di Bassano è datato dalla Merrifield poco dopo il 1670, cfr. pp. 721-725 e pp. 751-753; oltre ai passi riportati nel testo vedi, in particolare, le osservazioni sulle imprimiture e la loro conservazione a pp. 731 e 733.

35. Come orientamento sull'ingresso delle pale da altare nelle collezioni principesche si tenga presente che quello delle tavole di Andrea del Sarto a Firenze avviene con Maria Maddalena d'Austria (quindi, entro il 1631), quella del Correggio nella Galleria di Modena fra il 1638 ed il 1649 (Venturi, 1882, pp. 225-230). Sulle vicende che portano allo smembramento della Pala di San Cassiano cfr.: *Kunsthistorisches Museum - Gemäldegalerie,* I, Wien 1965, pp. 2-3; C. Ridolfi, 1648, I, p. 120, sul frammento di Palma il Vecchio.

36. Sui furti cfr.: C. Ridolfi, 1648, I, p. 128; (il paese dello *Sposalizio di Santa Caterina* del Lotto a Bergamo viene tagliato e rubato da un soldato francese); Brandolese, 1795, pp. 249-250 (cfr. E.A. Safarik, *Torzo Veronesova vrocholnéhodila v Narodni galerii v Praze,* in "Umeni", 1964, pp. 387-413 sul restauro del frammento di Praga); M. Boschini, *Breve instruzione,* in Boschini, 1660, ed. Venezia-Roma 1966, pp. 716-717; G.B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano,* Venezia 1775, pp. 251-253; Ferretti, 1981, pp. 148-149 (cfr. ivi, pp. 149-150, anche il problema dei simulati furti e delle copie che sostituiscono in loco gli originali).

37. Boschini, 1660, pp. 501-502; Zanetti, 1733, p. 416; Ferretti, 1981, pp. 142-145. Su quello del Vecchia ed altri restauri alla Pala di Castelfranco cfr.: A. Morassi, *Giorgione,* Milano 1942, pp. 76 e 165 (innesti di tela considerati cinquecenteschi dal Pellicioli durante il restauro del 1934); N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti,* Roma 1964, p. 135 (restauro di Antonio Medi nel 1731); G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del Duomo... di Castelfranco,* Castelfranco 1965, pp. 26-29; *La pala di Castelfranco Veneto,* catalogo della mostra, Milano 1978 (cfr., in particolare, L. L
p. 48 per la datazione
trasferito sugli innesti di t
kel, 1981.

38. Boschini, 1660, pp.

39. G. Fogolari, 1937,
quadro è poi identificabi
Circe della lettera dell'
1699).

Capitolo IV
I quadri da galleria

1. L. de Laborde, *La R
des arts a la Cour de Fr*
1858, pp. 403-404; A
*Quadri in una cappella
1586,* in "Archivio
dell'Arte", 1888, p. 42
ghi, *Risarcimento di un*
(1934), in *Me pinxit e
vaggeschi,* Firenze 19
J.W. Goodison, *Geor
Serjeant Painter to Q
beth,* in "The Burling
zine", 1948, nota 15 p.
1962, pp. 56-57.

2. Turquet de Maye
ger, 1901, p. 124; R. e S
A Century of British Pa
don 1866, ed. 1947, p.
a p. 5 il bel ricordo dell
picture cleaning" comp
giani ambulanti che si
da una *"country hous*
C. Justi, *Velazquez e*
(1888), trad. Firenz
462-463, nota 2 p.
1926, nota 4, p. 125;
E. Tietze Conrat, *Der*
Augsburg 1927, p.
Tietze, *Genuine and*
York 1948, pp. 26-27
di Sant'Eustachio
Paumgartner con le ric
Fischer); J. Moreno
*son y como eran unos
Prado,* in "Archivio
arte y arqueologia", I
113-116.

3. Salvo diversi rima
i dipinti delle collezi
cesi ed i loro rest
l'Engerand (1899), i
litici permettono facil
lire alle varie opere.
Lepicie, *Catalogue
Tableaux du Roy,* I
p. 221; Engerand,
de Azevedo, 1948,
Clark, *The Nude*
sworth, 1956, ed. 19
G. Briganti, *Pietro*
Firenze 1962, p. 224
ti, cfr. la lettera del
in Algarotti, 1781,

(cfr., in particolare, L. Lazzarini a p. 48 per la datazione del colore trasferito sugli innesti di tela); Merkel, 1981.

38. Boschini, 1660, pp. 584-586.

39. G. Fogolari, 1937, p. 166 (il quadro è poi identificabile con una *Circe* della lettera dell'11 aprile 1699).

Capitolo IV
I quadri da galleria

1. L. de Laborde, *La Renaissance des arts a la Cour de France*, Paris 1858, pp. 403-404; A. Venturi, *Quadri in una cappella estense nel 1586*, in "Archivio storico dell'Arte", 1888, p. 426; R. Longhi, *Risarcimento di un Mantegna* (1934), in *Me pinxit e questi caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 72; J.W. Goodison, *George Gower, Serjeant Painter to Queen Elisabeth*, in "The Burlington Magazine", 1948, nota 15 p. 264; Kurz, 1962, pp. 56-57.

2. Turquet de Mayerne, in Berger, 1901, p. 124; R. e S. Redgrave, *A Century of British Painters*, London 1866, ed. 1947, p. 4 (cfr. anche a p. 5 il bel ricordo della *"domestic picture cleaning"* compiuta da artigiani ambulanti che si spostavano da una *"country house"* all'altra); C. Justi, *Velazquez e il suo tempo* (1888), trad. Firenze 1958, pp. 462-463, nota 2 p. 710; Stübel, 1926, nota 4, p. 125; H. Tietze - E. Tietze Conrat, *Der junge Dürer*, Augsburg 1927, p. 47 (cfr. H. Tietze, *Genuine and False*, New York 1948, pp. 26-27 per la figura di Sant'Eustachio dell'*Altare Paumgartner* con le ridipunture del Fischer); J. Moreno Villa, *Como son y como eran unos Tizianos del Prado*, in "Archivio Español de arte y arqueologia", IX, 1933, pp. 113-116.

3. Salvo diversi rimandi, per tutti i dipinti delle collezioni reali francesi ed i loro restauri si veda l'Engerand (1899), i cui indici analitici permettono facilmente di risalire alle varie opere. Cfr. inoltre: B. Lepicie, *Catalogue Raisonné des Tableaux du Roy*, II, Paris 1754, p. 221; Engerand, 1900; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 36-37; K. Clark, *The Nude*, Harmondsworth, 1956, ed. 1964, pp. 80-83; G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, p. 224. Per l'Algarotti, cfr. la lettera del 10 agosto 1756 in Algarotti, 1781, VII, p. 51.

4. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, IX, Firenze 1761, p. 28; G. Della Valle, in Vasari, *Vite*, V, *Siena 1792*, nota pp. 326-334; Fogolari, 1937 (p. 175 per la lettera citata); M. Chiarini, in *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra, Firenze 1969, pp. 63-65; *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 42-49. Il Cavalcaselle (1882-1885, I, nota 1 p. 403) nota ritocchi e velature sulla *Madonna del baldacchino*, adesso non sono però identificabili e la tavola, incompiuta, si mostra in uno stato di conservazione eccezionalmente buono.

5. G. Tassi, note a F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, nota 1 p. 101 e nota 2 p. 102; Pasta, 1775, pp. 9-10; ed. Longhi, 1964, p. 50.

6. M. Dvorák, *Francesco Borromini als Restaurator*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentralkommission", I, 1907; A. Blunt, *Borromini*, London 1979, pp. 141-154; P. Portoghesi, *I monumenti borrominiani della Basilica Lateranense*, in *Borromini nella cultura europea*, Bari 1982, pp. 325-383.

7. In Abbate, 1965, pp. 45-46, cfr. p. 72.

8. In Berger, 1901, pp. 124-128, 322, 324-326, 338.

9. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, p. 603; Cavalcaselle - Crowe, 1877, II, nota p. 319; Engerand, 1899, p. 71 in particolare (materiali pagati alla vedova Lange per la foderatura della *Venere del Pardo* "colle, sable et marouf": V. Golzio, *Documenti... nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 290; Olivato, 1974, pp. 21-23 e 105 (ivi, p. 98, un accenno all'uso di tele nel restauro nella supplica di Pietro Vecellio del 1608, da tenere presente per individuare le origini della foderatura ma la cui interpretazione resta problematica).

10. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126. La tavola di Fra' Bartolomeo fu trasportata su tela dal Fouque nel 1806 (Emile Mâle, 1979, pp. 241-242).

11. Boschini, 1660, p. 8, oltre al ricordato passo su Pietro Vecchia; A. Félibien des Avaux, *Entretiens* (1666-1668), ed. 1688, II, p. 240; J. Dryden, *To Sir George Kneller*, vv. 174 e segg., ed. J. Kinsley, London 1961, cit. dalla traduzione in G. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Livorno 1771, nota 1 pp. 166-168; J. Addison, *A Dream of Painters*, in "The Spectator", 5 giugno 1711; Algarotti, *1781, VII*, p. 5; Kurz, 1962, pp. 58-59; Muraro, 1962, pp. 475-477. Cfr. Conti, 1973, p. 226 per ulteriori indicazioni sulle lettere in cui è discusso il dipinto del Veronese segnalato dal De Sera.

12. Su Terenzio da Urbino cfr.: Mancini, 1956 pp. 257-258; Baglione, 1642, pp. 157-158; Lanzi, 1809, II, pp. 156-157; J.S. Gaynor - I. Toesca, *S. Silvestro in Capite*, Roma 1963, p. 106; Ferretti, 1981, pp. 138-139. Sul Manfredi: Baglione, 1642, pp. 158-159. Sul Caletti: Lanzi, 1809, V, p. 266; E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Ferrara 1969, pp. 41-47; Ferretti, 1981, pp. 145-146; Conti, in *Sul restauro*, 1988, pp. 58-60.

13. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 114; Malvasia, 1678, II, p. 59; G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina*, II, Bologna 1739, p. 120; Kurz, 1962, p. 58; Mahon, 1962, p. 466.

14. W. Hogarth, *The Analisis of Beauty* (1753), Oxford 1955, nota 1 pp. 130-132; cit., dalla traduzione di Livorno (1771, nota 1 pp. 166-168). Occasione particolare delle ironie di Hogarth sui *"black masters"* era stato l'acquisto come Correggio della *Sigismonda* di Francesco Furini, oggi nella collezione del Duca di Newcastle, cfr. C. Mc Corquodale, in *Painting in Florence 1600-1700*, catalogo della mostra, Londra 1979, p. 76. La posizione di Hogarth si mette però a fuoco con chiarezza quando si ricordi anche la sua osservazione che i colori "appariranno più uniti e ammorbiditi dagli oli in cui si macinano" (trad. cit., pp. 166-167).

15. Crespi, 1756, in Bottari, ed. Ticozzi, II, pp. 429-432. Per posizioni di critica alle puliture a Bologna nel corso del Settecento, si veda anche il Ms. B 30 di Marcello Oretti della Biblioteca dell'Archiginnasio, a cui si riferisce: G. Zucchini, *Abusi a Bologna nel secolo XVIII in materia di quadri*, in "L'Archiginnasio", 1949-1950, pp. 45-82.

16. *Saggio sopra la pittura* (1762), cfr. *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo,

1. Tagli ed ingrandimenti

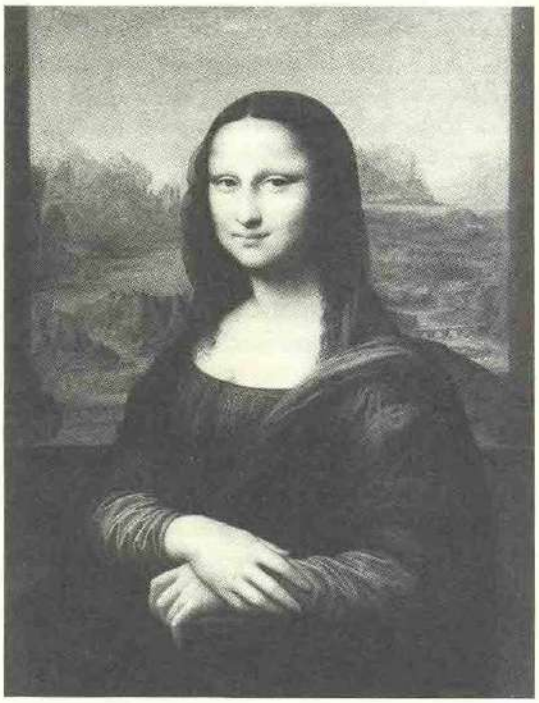
Ricostruendo le vicende che avevano portato alla mutilazione della *Dormitio Virginis* del Mantegna, Roberto Longhi osservava che "nel Cinque e nel Seicento, la moda dominante, aulica per eccellenza e decorativa, si accomodò a mutilar dipinti nello stesso spirito con cui si affrettava ad accrescerli per via di giunte (si vedano di grazia le molte rabberciature ai quadri veneziani nel Louvre, al Prado, ecc.); ogni volta cioè che lo chiedessero le più generiche esigenze distributive e architettoniche di una galleria; ora per creare un 'accompagno', come si diceva, fra dipinti affini ma di formato diverso, ora per servire l'andamento e le misure degli stucchi, delle scorniciature, dei sopraporta, e via dicendo".

Operazioni del genere rientravano già fra quelle eseguite per la duchessa di Ferrara dal Bastianino tra il 1586 ed il 1588 ("zunta et istucati et altri accomodamenti di colorj a olio") su ventitré dipinti attribuiti a pittori ferraresi del Cinquecento (fra essi uno con i *Magi* del Dosso), Raffaello, Mantegna, Correggio. Presso Francesco I nel 1540 il Primaticcio viene pagato per aver pulito le tavole di Raffaello con la *Sacra Famiglia,* il *San Michele,* la *Santa Margherita* ed il *Ritratto della viceregina di Napoli;* anche in Inghilterra George Gower, nel 1588-1589, ripara a Whitehall alcuni dipinti della regina Elisabetta[1].

Nel XVII secolo si trovano notizie su pittori che restaurano od adattano quadri in tutte le gallerie principesche: Hans Van Aachen lavora sui quadri di Rodolfo II, Johann Georg Fischer trasforma nel 1618 i laterali dell'*Altare Paumgartner* di Dürer per Massimiliano di Baviera, facendone quella specola paesistica e botanica che si vede nelle fotografie anteriori al restauro di ripristino dello Hauser; i quadri dei Gonzaga acquistati da Carlo I d'Inghilterra, appena giunti da Venezia, vengono affidati a Hieronimus Laniere, un pittore noto anche per le sue falsificazioni. Ci informa Theodor de Mayerne che erano tutti anneriti per i vapori di sublimato di mercurio a cui erano rimasti esposti durante la navigazione e, quando prendeva nota dei metodi seguiti nella pulitura, solamente quelli ad olio erano stati recuperati.

In Spagna, nel 1625, Vincente Carducho ingrandisce tre tele di Tiziano e lo stesso Velazquez, oltre a riprendere, talvolta dopo anni, i suoi vecchi ritratti di corte, ingrandisce e ridipinge i ritratti equestri di Filippo III e Margherita d'Austria di Bartolomé Gonzales ed, a sua volta, viene adattato a nuovi formati in opere quali il *Mercurio ed Argo* del Prado[2]. 64

In Francia, non si sono conservati ricordi documentari particolareggiati sulle vicende dei dipinti delle collezioni reali prima di Luigi XIV, quando si rintracciano notizie di restauri, ingrandimenti e tagli di dipinti. Nel 1665 Baudin Yvart restaura la *Conversione della Maddalena* del Veronese donata al re dalla Repubblica di Venezia, Jean Baptiste Cany pulisce nel 1685 un *Padre Eterno* dell'Albani che stava copiando, Gabriel Blanchard



64. Diego Velázquez, Mercurio ed Argo; con ingrandimento di galleria. Madrid, Museo del Prado.

65. Guido Reni, Il Disegno e la Pittura; con ingrandimento della seconda metà del Seicento. Parigi, Museo del Louvre.

66. Copia da Leonardo da Vinci, La Gioconda; con le colonne nel fondo mutilate nell'originale. Parigi, Museo del Louvre.

da Vinci,
olonne
'originale.
re.

interviene su un Reni nel 1686, e la travagliatissima *Sacra conversione* di Tiziano, giunta da Roma nel 1665, viene riparata da Pierre Mignard nel 1691. Unicamente come restauratore, è ricordato un Gueselin il quale nel 1685 lavora su quadri di Raffaello, di Poussin, dell'Albani, e nel 1688 sulla *Venere del Pardo* di Tiziano, probabilmente con cattivi risultati, tanto che il dipinto viene dato ad Antoine Coypel perché lo rimetta in ordine.

Dal 1681 Charles Lebrun è *"garde des tableaux"*, carica nella quale gli succedono René Antoine Houasse ed Antoine Paillet, incaricato dal 1699 della pulitura dei quadri e dei soffitti di Versailles. Ne prenderà poi il posto come "garde" Nicolas Bailly; i suoi compiti nel 1722 vengono precisati dal duca di Antin: visitare i quadri, non farli spostare o copiare senza autorizzazione, indicare al pulitore Stièmart i casi in cui fosse necessario il suo intervento. Per un inserimento più felice nell'architettura e nell'arredo di Versailles molti quadri subiscono aggiunte che, in gran parte, furono rimosse fra il 1784 e il 1789; altre sono rimaste fino ad oggi, o fino a restauri recenti; i dettami del classicismo di Re Sole non si arrendono neppure davanti al modello degli antichi; perfino la *Venere* donata dalla città di Arles al sovrano viene fatta ritoccare dal Girardon.

Ad alcuni quadri viene data una forma tonda od ovale che si trovava più gradevole, come alla tavola con *Il disegno e la pittura* di Guido Reni, dandole una forma perfettamente rotonda le due figure allegoriche si staccano su un fondo più vasto di quello originale, tale da permettere all'occhio di riposarsi prima di giungere a seguire in tutti i particolari l'idea che esse esprimono. Si allargano composizioni troppo affollate o serrate, come il *Cristo e l'adultera* di Lorenzo Lotto o il probabile *Autoritratto* del Parmigianino. E, nella ricerca di questo equilibrio fra fondo, figura e cornice, conforme ai dettami del classicismo, si arriva anche a tagliare una parte dell'originale come, in un momento non precisabile, avvenne alla stessa *Gioconda,* privata delle due colonne contro luce che servivano ad inquadrare e ad allontanare il fondo di paesaggio. 65 66

Francesco Algarotti ancora nel 1756 lamentava di aver visto mutilare a Vienna quadri dello stesso Tiziano e, non appena si pensa ai dipinti anticamente manomessi, non vengono subito in mente certi veneti delle raccolte imperiali come la *Laura* di Giorgione, la *Circoncisione* di Giovanni Bellini messa in ovato, la *Ragazza con turbante* del Parmigianino, ridotta ad un quadrato con la sola testa, quasi che nelle raccolte cesaree non si fosse insistito con più persistente crudeltà in questo genere di operazioni[3]?

A Firenze, il Gran Principe Ferdinando affida i suoi quadri al veneziano Niccolò Cassana ai cui consigli si devono ingrandimenti come quello della grande tela di Rubens con *Satiri e ninfe,* della *Madonna del baldacchino* o della *Pala Dei* del Rosso Fiorentino. 67, 70
Le lettere col Cassana introducono bene allo spirito con cui un principe brillante come Ferdinando vede questi adattamenti di galleria: una specie di cornice, quasi, che permettesse ai dipinti di convivere fra loro adeguandosi al meglio del "gran gusto". Nel 1699 gli scrive: "Ella mi farebbe piacere a fare una scorsa qua per restaurare il quadro del Parmigianino [la *Madonna dal collo lungo*], quale è già tutto stuccato, ed il Battizzo di Paulo, quale fu incollato sopra il telaro, onde è molto dipinto sopra il telaro istesso, e bisognando adesso ritirarlo, sarà necessario giuntarvi della tela, e redipingere quei pezzi, che restano sopra il telaro, che sono di considerazione...".

Un certo rispetto per l'originale fa tuttavia evitare i tagli e talvolta sembra suggerire soluzioni timide come quando la *Pala Dei* allargata lungo tutti i lati, ma senza che la giunta dia alla composizione, molto serrata, quel respiro che sapevano ottenere le "gardes des tableaux" di Luigi XIV; la *Madonna del baldacchino* ed il *Cristo fra gli Evangelisti* di 70, 71

67. Rosso Fiorentino, Pala Dei;
con ingrandimento di Niccolò Cassana.
Firenze, Galleria Palatina.

Fra Bartolomeo vengono portati allo stesso formato, con una striscia in alto nel Raffaello e riquadrando la centina del quadro del Frate. L'operazione incontra il plauso di un Richardson, il quale, nel 1722, osservava che le due tavole sembravano nate per stare insieme, tanto si accordavano in tutto, anche nell'intonazione[4].

I problemi dell'effetto d'insieme e dell'aggiornamento ad un gusto più moderno escono, ovviamente, dall'ambito gallerie e, con lo stesso spirito, riguardano anche gli arredi da chiesa, pale da altare e monumenti sepolcrali. Non di rado al rinnovamento della cornice si accompagnano ingrandimenti o tagli, specialmente per dare alle tele o alle tavole i contorni scantonati di una cornice barocca; è la sorte della *Madonna del Rosario* di Lorenzo Lotto in San Domenico a Cingoli, o del *San Pietro Martire* di Palma il Vecchio ad Alzano Maggiore; di questa tavola, ormai nel 1793, Giacomo Tassi ricorda che "era di forma quadrata ed ornata di una cornice magnifica antica e dorata. Que' religiosi l'hanno cangiata in altra centinata, più piccola e male intesa, per cui resta tale quadro sì prezioso in parte mutilato". Non è un caso che, proprio a Bergamo, Andrea Pasta già nel 1775 auspichi che "non si smussino le tavole quadrangolari né le semirotonde si spezzino con angoli o altri scherzi bizzarri, che tolgono al quadro la maestà della forma e impoveriscono il campo...". Talvolta i risultati potevano essere però molto originali come, verso il 1760, era stato l'ingrandimento del *Cristo risorto* di uno dei polittici di Serinalta di Palma il 68
Vecchio, ampliato con una straordinaria decorazione di un gusto quasi da cineseria, che è stata rimossa qualche anno fa, con una scelta che mi riesce difficile comprendere, oltre che condividere[5].

La figura del Palma era talmente adattata ad un contesto assolutamente diverso da quello originale, da ricordare il precedente più illustre di questi inserimenti forzosi, che è quello compiuto dal Borromini sulle antiche memorie del Laterano. Il desiderio del grande architetto sarebbe stato quello di rifare completamente la basilica. Se la ricostruzione si svolse conservando il vecchio transetto ed inglobando nella nuova fabbrica le antiche mura, questo non fu per sua volontà, ma per la tradizione di conservazione delle memorie sacre che era stata ribadita dalla Controriforma ed aveva trovato nuovo vigore presso i cardinali di casa Barberini; tanto che, ristrutturata la basilica, è solamente sotto Alessandro VII che vengono rimontati i frammenti con le antiche memorie.

Il Borromini gioca sul valore evocativo dei frammenti, ma cerca di mimetizzare il più possibile le peculiarità figurative (non moderne) di questi pezzi, come nella bellissima memoria di Sergio IV, dove la scultura col ritratto del pontefice scompare inserita nella meravigliosa cornice di stelle che la mette in ovale fra le due cariatidi-cherubini. Quando l'insieme non può assorbire queste figure antiche per particolarità stilistiche troppo lontane 69
dal grande stile o dal gusto che sa dare effetti grandiosi, i frammenti vengono inseriti in piccoli complessi adatti a suscitare sorpresa nello spettatore, come la statua del monumento Annibaldi di Arnolfo, sormontata da uno stucco con la morte rapresentata da un teschio alato con barba e corona, od i resti del sepolcro del cardinal Giussano, ricomposti alternando pezzi cosmateschi a protomi in stucco, oppure la grande custodia in cui viene montato il frammento attribuito a Giotto dell'affresco con Bonifacio VIII[6].

Come riparare, però, come aggiornare ed adattare ad un gusto più moderno i dipinti senza che integrazioni, ritocchi, ingrandimenti diventino altrettante macchie, che deturpano l'antico invece di dargli un nuovo respiro moderno? Sarà questo un tema dominante nel mondo del restauro per tutto il XVII e XVIII secolo; si desidera adattare i dipinti ai dettami di un gusto più sicuro ma non deturparli con macchie e giunte sconnesse. Sullo sfondo

68. Jacopo Palma il Vecchio,
Cristo risorto;
con l'ingrandimento, circa 1760.
Serinalta, Santissima Annunziata.

69. Francesco Borromini,
Memoria di Sergio IV.
Roma, San Giovanni in Laterano.

della tradizione di rispetto per la pittura che è propria degli scrittori di arte di Roma, è il caso di fermarsi sulle lettere del 1604 di Giambattista Marino a Bernardo Castello e la vicenda sfortunata della *Venere* che era giunta a Roma danneggiata ed era necessario far riparare dal Cavalier d'Arpino. Al di là della dignità professionale talvolta un po' gelosa, tipica dei pittori romani di quegli anni per cui l'opera sarà ritoccata dall'Arpino ("di sua mano") "in alcuni luoghi non molto notabili", emerge il problema centrale dell'intervento che si trovava a dover eseguire, quello cioè che "gli pareva difficilissimo il poter imitar bene la sua maniera e far che i colori nuovi e freschi non si conoscessero dagli altri temperati per altra mano"[7]. La difficoltà è data dall'impossibilità di imitare la maniera di un altro maestro, ma, indipendentemente dalla maniera più o meno diversa, anche dal problema che i colori freschi asciugandosi non avrebbero potuto far più lo stesso effetto di quelli che il Castello aveva preparato con i suoi oli e le sue mestiche, inevitabilmente diversi da quelli che userà il Cavalier d'Arpino.

Con questo vediamo ormai enucleato il problema principale destinato a caratterizzare il restauro di accompagnamento fino ai nostri tempi, quando, con un'unilateralità degna di altre cause, sarà spesso teorizzata l'integrazione riconoscibile ad ogni costo. Il restauro mimetico non si deve invece far riconoscere, di qui il problema di accompagnarlo in maniera che, quando si formerà la sua patina (inevitabilmente diversa da quella dell'originale), non si distacchi matericamente con risultati fastidiosi.

La manutenzione dei quadri di galleria porta anche alla diffusione di pratiche di restauro. Nella prima metà del Seicento, Theodor Turquet de Mayerne nella sua grande raccolta di ricette e segreti raccolti dai principali artisti presenti alla corte di Carlo I d'Inghilterra, riporta alcuni dei metodi consigliati per la pulitura dei dipinti, a volte simili a quelli che si riscontrano nei ricettari veneti del XVI e XVII secolo, ma anche attenti a diverse ed interessanti peculiarità, come la pulitura eseguita versando colla calda sul dipinto e poi strappandola quando sia raffreddata (*"Voyes si cela se peult reiterer sans endommager la piece"*, annota de Mayerne). Oppure:

"Une tableau saly de poussiere soit simplement lavé avec une esponge pleine d'eau estrainte, puis soit mis au soleil pour une heure ou deux. Le ciel et les païsages esloignés faicts avec esmail, cendre, masticot, et blanc de plomb, par ce moyen s'esclaircissent. Mais la ou il y a de scudegrün, et de la lacque, le soleil et l'eau y nuisent equalement; par tant ces parties du tableau doibuent estre couvertes de papier collé dessus. Les arbres et aultres verdures qui se font avec le schitgeel et le masticot sont de se nombre".

Mentre in una ricetta precedente il de Mayerne annota di verniciare i quadri ripuliti con chiara d'uovo, da rimuoversi con semplice acqua ogni volta che fosse opportuno liberare il quadro da nuove sporcizie, su consiglio di Soreau (probabilmente il pittore Jean Sorge) avverte poi che essa può essere dannosa perché *"fort ennemy de quelques couleurs et les tue, comme les azurs"*. Sono riportati anche alcuni metodi per stendere le tele rimaste a lungo arrotolate senza danneggiarle e vari rimedi contro le scagliature ed i cretti del colore. Van Dyck nel 1632 gli consiglia:

"Pour raccomoder un tableau à huile qui s'escaille, et pour le contregarder de la moiteur de la paroy, il fault passer par derriere de la terre d'ombre broyée fort clairement à huile qui seichera bien tost. Ceste invention est necessaire aux tableaux dont l'imprimeure est faitte avec colle et avec couleurs à eau".

Il de Mayerne annota anche altri metodi di applicazione di sostanze oleose e collose dietro alla tela destinate a diventare il famigerato "beverone" dei praticoni del Settecento[8].

Il passaggio da tali incollaggi ed oleature del tergo della tela alla foderatura non

è difficile e, nella seconda metà del secolo XVII, se ne incontrano diverse notizie sicure: nel 1688 la *Venere del Pardo,* oltre che restaurata, viene rintelata col vecchio sistema a sabbia che sarà abbandonato dai restauratori francesi della seconda metà del Settecento. Nel 1698 si trova una lista piuttosto numerosa di quadri delle collezioni reali destinati a subire questa operazione: alcuni Tiziano, un Veronese, il *San Sebastiano* di Quimper e l'*Assunzione* di Charleville di Annibale Carracci, la *Fuga in Egitto* del Reni ora a Bruxelles, due Domenichino, un Guercino, Pietro da Cortona, alcuni Valentin, un Van Dyck. In Italia si rintracciano notizie di rintelatura ancora anteriori: nel 1683 i Chigi pagano il "coloraro" Nicola Carioli per aver foderato con tela fine un *Davide* del Lanfranco; nel 1684 la foderatura è prevista per i restauri di Giambattista Rossi di alcune tele della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, mentre il Bellori ricorda una foderatura fatta eseguire dal Maratta sulla *Natività della Vergine* di Annibale, ora al Louvre, addirittura nel 1672[9].

2. Il "Tempo pittore"

Quando Jonathan Richardson ammirava il perfetto accompagnamento che era stato
70 ottenuto abbinando la *Madonna del baldacchino* e la tavola di Fra Bartolomeo, notava quanto fosse felice proprio per l'omogeneità di intonazione. Una qualità che oggi non
71 possiamo più seguire dato che il *Cristo risorto* del Frate è stato trasportato su tela in età napoleonica e non corrisponde più nella buona conservazione al Raffaello[10]. Tuttavia non dobbiamo pensare che, di per sé, le due tavole avrebbero avuto questa intonazione omogenea; con ogni probabilità era stata ottenuta con opportuni abbassamenti e verniciature. Anche il colore dei quadri da galleria presentava infatti problemi per l'inserimento nell'insieme degli ambienti da decorare: opere di autori diversi potevano portare ad effetti dissonanti o, comunque, poco piacevoli, ai quali era preferibile una tinta predominante, tanto più che la pittura seicentesca aveva abituato ad un'unione (derivata spesso dalle imprimiture colorate che, col tempo, assorbono la pittura) quale si incontra, per la prima volta e con i noti problemi di conservazione, in pittori attivi all'inizio del secolo come Ludovico Carracci o il Passignano.

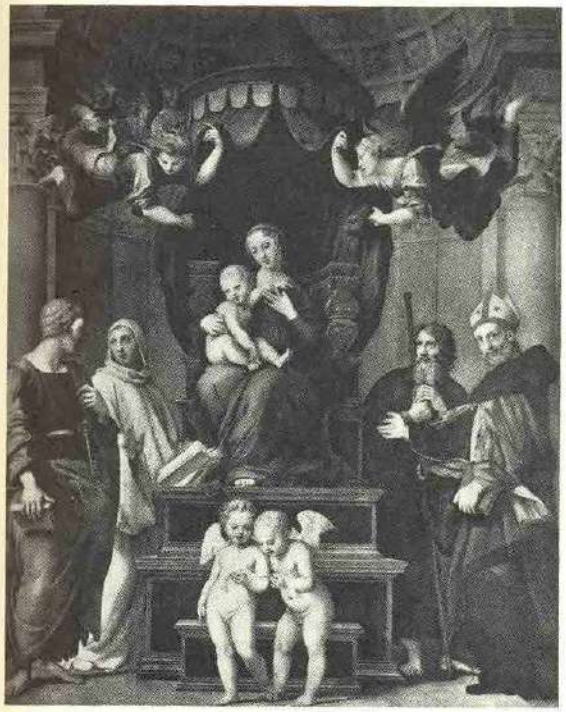
Il mezzo più semplice col quale opere dal colorito troppo diverso potevano trovare un'unità (sia interna che generale) era l'inscurimento che il tempo procura con l'ingiallimento dell'olio e, qualora vi sia, della vernice. Si otteneva un tono giallo o bruno, caldo, che abbassava i chiari e schiariva le campiture scure; talvolta lo si amerà al punto che i pittori cercano di imitarlo, e si abituano a considerare le loro pitture anche in vista dell'effetto che avrebbero fatto addolcite dall'assestamento dei materiali che avviene col tempo.

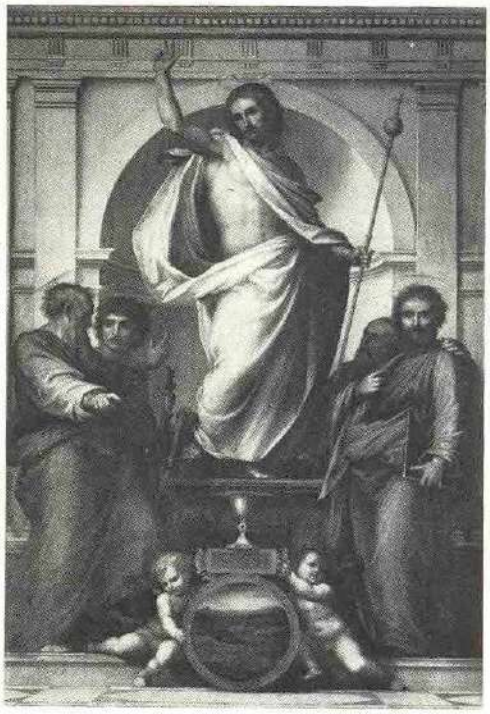
Nel 1657 il principe Leopoldo de' Medici rispediva a Paolo del Sera, mercante fiorentino a Venezia, un'*Adorazione dei pastori* del Veronese della quale gli aveva proposto l'acquisto: "Serenissimo mio signore et padrone – risponde il del Sera –, ricevo la benignissima lettera di Vostra Altezza Serenissima... et insieme il quadro di Paulo Veronese, che vedo non essere stato di suo gusto..., ad ogni modo, mi immagino che la troppa freschezza del quadro abbia dato fastidio, perché in effetto quella pattina che dà il tempo è una cosa che alletta assai, e dà una certa unione che piace, et a questo proposito il signor Niccolò Renieri ha quattro Stagioni, di mano del Bassan Vecchio, realissime, ma perché sono uscite di una villa e sono conservate così bene come fatte adesso, non ha mai trovato da farne esito al prezzo che veramente vagliono. Son cose che consistono nel gusto, et ognuno vuol sodisfare al suo proprio..."

70. Raffaello, Ma
del baldacchino; c
di Niccolò Cassan
Firenze, Galleria

70. Raffaello, Madonna del baldacchino; con l'ingrandimento di Niccolò Cassana. Firenze, Galleria Palatina.

71. Fra Bartolomeo, Cristo risorto fra gli Evangelisti; riquadrato da Niccolò Cassana, trasportato dal Foucque nel 1806. Firenze, Galleria Palatina.





Sempre a Venezia nel 1660 il Boschini mostra di apprezzare gli effetti del tempo sui quadri:

"Tute le cose el Tempo descoverze;
questa xè cosa chiara, e la savemo:
ma la Pitura contra lu medemo
d'un velo trasparente el la coverze, [...]
Cusì intravien aponto a la Pitura:
la Patina del Tempo fa do efeti,
i colori vien sempre più perfeti,
e in mazor stima l'istessa fatura".

Félibien è l'autore che meglio aiuta a comprendere l'effetto, sul dipinto, dell'alterazione che col tempo si verifica sul legante oleoso: "Vi dirò ancora che è per la stessa ragione di questa grande unione del colorito che i quadri eccellenti dipinti ad olio, ed eseguiti da gran tempo, si presentano con più forza e bellezza perché tutti i colori con cui sono stati dipinti hanno avuto più agio di unirsi, fondersi, mescolarsi gli uni con gli altri mano a mano che si è essiccato ciò che di più acquoso ed umido era presente nell'olio".

Il concetto del "Tempo pittore" che interviene a dare maggiore armonia ai dipinti diviene un luogo comune fra i conoscitori della fine del Seicento; John Dryden nel 1694 conclude la lunga poesia indirizzata a Sir Godfrey Kneller richiamandosi proprio a questo tema:

"Verrà del tempo la maestra mano,
a dare all'opre tue l'ultimo tocco;
che colla bruna patina i colori
ammorbidisca, e accordi; e quella grazia
aggiunga lor che sol può dare il tempo;
porti il tuo nome a' Posteri, e più rechi
bellezze all'opre tue che non ne toglie".

Nel 1711 Joseph Addison dedica una paginetta dello "Spectator" ad un sogno pittoresco (*A Dream of Painters)* su questo argomento, che l'Algarotti richiama nella lettera del 1744 in cui si lamenta di coloro che dai quadri di Tiziano e del Tintoretto "levan via le unioni, i velamenti, e quella patina tanto preziosa che lega insensibilmente le tinte, le rende più soavi e più morbide, e che solamente può dare alle pitture quel venerabile vecchio del tempo, che vi lavora su con pennelli finissimi, e con un'incredibile lentezza, siccome egli appare allo Spettatore in quella sua visione pittoresca"[11].

Avevamo già incontrato il Boschini che descriveva la gara fra Pietro Vecchia ed il Tempo, col pittore che, puliti i quadri, sa riportarli a quell'aspetto di vetustà che piaceva tanto ai collezionisti. Probabilmente, a questo scopo si serviva di qualche patina artificiale, o di vernici pigmentate, di quelle che nel Seicento erano ben note ai pittori che, come il Vecchia, imitavano i quadri antichi. Di Terenzio da Urbino, il Baglione specifica che fu un pittore di quelli che vogliono spacciare per antiche le proprie opere, "per via di qualche buon disegno, tanto pestava co' colori, che da qualche cosa le faceva apparire, e, dopo esser dipinte, le appiccava al fumo, e con certe vernici miste con colori che sopra loro dava, faceale parere immagini per tratto di centinaia d'anni al tempo avanzate".

Anche Bartolomeo Manfredi imita l'"altrui maniere", soprattutto quella del Caravaggio, usando "certi suoi segreti di vernice e colori ad olio impastati". A questo mondo, che vive in margine a tecniche dal cui ambito sono destinate ad enuclearsi alcune delle principali pratiche di restauro, appartiene anche il ferrarese Giuseppe Caletti,

imitatore di Tiziano e dei Dossi: "non solo imitò il disegno, quando volle – specifica il Lanzi –, ma il colorire, ch'é sì difficile. Vi seppe contraffare ancora quella patina di antichità che il tempo aggiunge alle pitture e le fa crescere in armonia"[12].

Questi pittori attivi ai margini della falsificazione testimoniano con sicurezza l'uso di vernici colorate, "miste a colori". Né era netto il confine fra oli e vernici da usare quali tempere o come finiture dei colori. Durante la *"cleaning controversy"* sulle puliture della National Gallery di Londra fu Otto Kurz a volgere la discussione sulle intenzioni dei pittori riguardo all'effetto che avrebbero fatto i loro dipinti dopo un certo invecchiamento e sull'opportunità di eseguire o meno puliture totali. Il problema è importante, ma non tanto per l'uso di vernici colorate per simulare un carattere di vetustà su dipinti nuovi, quanto per le testimonianze che ci ricordano come un pittore potesse eseguire le opere in vista dell'assestamento che col tempo avrebbero subito i colori, le mestiche, le vernici che usava.

È questo l'aspetto del "Tempo pittore" che non dovrebbe dimenticare chi si avvicini oggi al restauro, ed è quello a cui si volge l'attenzione nel corso del Settecento, al di là dell'ammirazione per le vernici inscurite dei *"black masters"*, i pittori neri, di Hogarth.

Già di Guido Reni osserva il Malvasia: "Egli alla per fine ha voluto far così, ed al contrario de' buoni maestri passati s'è arrischiato a oprar smoderatamente la biacca, a porre giù una sola pennellata della quale, soleva avvisar Lodovico suo maestro, bisognare pensarvi un anno intero; e certo che si osserva ogni dì più avverarsi il suo presagio, che dove le pitture de gli altri perdono tanto col tempo, le sue acquisteriano ingiallendosi quella biacca, e pigliando una certa patina, che riduce il colore ad un vero e buon naturale; ove l'altre annerendosi troppo, ed in quella affumicata oscurità uguagliandosi, non lasciano conoscere e distinguere il più e'l meno, le mezze tinte, e i lumi principali".

Lo Scannelli conferma la notizia di questo atteggiamento del Reni ma, diversamente dal Malvasia, non si mostra in grado di comprenderlo. Il problema è comunque ben presente ai pittori bolognesi; lo Zanotti riferisce di un comportamento analogo da parte di Donato Creti, il quale nel colorito era "alquanto più ardito" dei suoi maestri Cantarini e Pasinelli, pensando che "ove si può i colori abbiano da mostrarsi quali sono di lor natura, e quanto l'arte può consentire, dovendo lasciar, dic'egli, al tempo la cura di dar loro quella patena, che loro in ogni modo vuol dare, la quale aggiungendosi a quella che da principio finge il pittore, invece di accrescere bellezza all'opere le adombra troppo, e annerisce"[13].

Se Reni o Creti ci indicano piuttosto la fiducia in un assestamento dei materiali che la coscienza di un loro degrado, questo viene invece sottolineato, e notandone la possibile irreversibilità, da William Hogarth nel 1753 nella sua polemica a favore della pittura moderna contro il mito dei *"black masters"*:

"Un colore diventa più scuro, un altro più chiaro, uno affatto di un colore differente, mentre un altro, come l'oltramarino, manterrà il suo natural lucido anche nel fuoco. Perciò com'è possibile che tali differenti materiali, sempre variamente cambiando (visibilmente dopo un certo tempo) dovessero accidentalmente coincidere coll'intenzione dell'artefice e produrre il maggior accordo dell'opera, quando è evidentemente contrario alla loro natura, perché non veggiamo noi in più raccolte, che il troppo tempo disunisce, discorda, oscura, e a poco a poco distrugge anche le pitture meglio conservate?"[14].

Luigi Crespi sviluppa invece una discussione volta esplicitamente ai problemi di restauro nelle due lettere a Francesco Algarotti del 1756.

Trattando dell'inscurimento dei quadri, dopo aver specificato gli inconvenienti che derivano dall'assorbimento da parte del fondo, protesta che non si dovrebbero affidare i dipinti a "coloro che pretendono con tali ripuliture renderli quali erano da principio

dipinti" e passa ad una vera e propria disanima dei rischi delle puliture:

"È dunque da sapersi che gli uomini grandi di tal professione hanno sempre (chi più, chi meno, ma però tutti), hanno sempre procurato l'innanzi e l'indietro de' loro quadri, come una delle cose più necessarie per il rilievo delle figure. Ora un tale avanti e un tale indietro, benché ottenere si possa, e si possa fare nel tempo istesso che si dipigne, col tenere, dove più vive le tinte, e dove meno, secondo il bisogno, contuttociò, non sempre in tutto e per tutto si può ottenere, onde non sia poi necessario nel finirsi il quadro, a forza di velature, di mezzetinte, di ombreggiature, l'andar mandando degradatamente indietro ciò che bisogna. Hanno inoltre sempre tali valenti professori procurato l'accordo, l'armonia e l'unione del tutto insieme, il quale accordo, armonia ed unione non si può fare che sul finirsi del quadro".

"Perché dunque e l'avanti e l'indietro, l'accordo, l'armonia e l'unione, non consiste in corpo di colore, o sia in colori, e tinte di corpo, ma in sottilissime velature, ombreggiature semplicissime, ed appannamenti superficialissimi, e talvolta in semplici sporcature fatte col solo pennello sporchetto, come dall'inspezione oculare diligentissima si riconosce; chi non vede che ripulendo un quadro scuro, insudiciato, ingiallito, e cose simili, chi non vede che tutto questo accordo e tutta quest'arte usata, se ne va con la ripulitura alla malora? E, perduta una tale unione, ed una simile degradazione, cosa vale più il quadro all'occhio intelligente? Nulla affatto, mancandogli due cose delle principali e necessarie".

"Ma e non si potrebbe levar il sudiciume, il rancico, lo sporchetto a un quadro antico, ripulirlo, e renderlo tale quale egli era, senza punto levare alcune delle suddette cose, e però senza pregiudizio del quadro? Si può, ma non si speri con ciò che adoperano i ripulitori de' quadri, né si speri dalla qualità delle persone medesime che fanno i ripulitori"[15].

Il Crespi come pittore si mostra ancora legato alla pittura di intonazione profonda del padre Giuseppe Maria, una pittura dalla quale il gusto dominante si andrà allontanando nel corso del secolo. Gli effetti del "Tempo pittore" si apprezzeranno sempre più nei limiti di un assestamento dei materiali originali, al di là di quanto potevano imitare con vernici colorate i pittori di quadri antichi del Seicento. Nel 1762 nel *Saggio sopra la pittura* l'Algarotti si limita ad osservare la maggior unione che il tempo porta alle pitture, ed affronta il problema dal punto di vista del giovane che si deve avvicinare all'arte mettendo a confronto gli artifici della pittura con la realtà della natura:

"Un quadro che veggasi dopo molti e molti anni che è fatto, apparisce quale vedrebbesi fatto di fresco a traverso di un velo, ovveramente dentro a uno specchio di cui fosse appannata così un poco la luce. È assai fondata opinione che Paolo Veronese, badando sopra ogni altra cosa alla vaghezza dei colori e a ciò che si chiama strepito, lasciasse al tempo avvenire la cura di mettere ne' suoi quadri un perfetto accordo e, in certa maniera, di stagionargli. Ma la maggior parte de' passati maestri non lasciarono uscire al pubblico i loro dipinti, se non dal loro proprio pennello istagionati e compìti. E non so se il Cristo della Moneta o la Natività del Bassano, ricevuto abbiano più di pregiudizio o di utile dal continuo ritoccargli che ha fatto, per così dire, il tempo da due e più secoli in qua. La cosa è a determinarsi impossibile. Ma ben potrà il giovane studioso compensar largamente il danno che per lunghezza d'anni abbiano patito i suoi esemplari, col ricorrere al naturale ed al vero, che ha sempre il medesimo fior di giovanezza e non invecchia mai, il quale agli stessi suoi esemplari fu di esempio".

Con ancor maggiore decisione Liotard, nel 1781, esamina i quadri dal punto di vista della naturalezza ed osserva che l'"ignorante" (cioè colui che non si intende di pittura) si troverà sempre a disagio davanti ai dipinti cresciuti col tempo, mentre l'artista si

compiace di andarvi a scoprire il bel colore originale attraverso le alterazioni; se questo profano vedesse l'uno accanto all'altro un originale dell'Albani e la sua copia, "se osa esprimere la sua opinione, troverà migliore la copia e la prenderà per l'originale e, in rapporto al vero, ha ragione. Il copista ha evitato di copiare i colori che si sono anneriti ed in più ha evitato di imitare il tono bruno che il tempo ha steso sull'originale. La copia si avvicina di più ai toni chiari della natura, ed è questo che colpisce il profano, che non riconosce più il vero quando è mascherato. Un pittore distinguerà l'originale dalla copia, lo guida l'arte ed i suoi occhi esperti scorgono il vero sotto la maschera che lo copre e che distrugge tutto"[16].

Per chiudere quest'excursus, e per evitare l'equivoco che si possa pensare ad un gusto succube delle vernici ingiallite, il Lanzi ci può ricordare come fosse articolata la visione del colorito che nasceva da queste esperienze: "Il dilettante non giunge mai a farne pratica che non abbia vedute molte opere di uno stesso e notato seco qual genere di colori ami egli fra tutti, come gli comparta, come gli avvicini, come gli ammorzi; quali siano le sue tinte locali; quale il tono generale con che armonizza i colori. Questo, quantunque sia chiaro e come d'argento in Guido e ne' suoi, dorato in Tiziano e ne' tizianeschi e così degli altri..."[17].

3. Il restauro delle sculture antiche

Nell'ambito del collezionismo continua la tradizione che ormai si era affermata nel Cinquecento, di restaurare e completare le sculture antiche. Il loro restauro e la loro destinazione si delineano, anzi, seguendo norme che ci fanno subito capire l'importanza che veniva loro attribuita. Anzitutto si riconosce la piena dignità artistica delle sculture quando si espongono in apposite logge o in gallerie come accompagnamento dei quadri; il loro restauro può essere ampiamente interpretativo e la loro scelta come pezzo da collezione può dipendere anche da un gusto per gli abbinamenti fra materiali diversi, un po' da *Wunderkammer,* come all'inizio del Seicento ci mostra la *Zingara Borghese* del Louvre, un torso in marmo integrato in bronzo da un restauro attribuibile a Nicolas Cordier ma anticamente creduto del Bernini[18]. 72

C'è poi una fascia di sculture destinate ad accompagnare l'architettura di ville e palazzi il cui restauro diviene un fatto un po' di routine e, soprattutto a Roma, dove è facile reperire frammenti antichi, si decorano facciate, cortili e prospetti con statue ottenute, spesso, mettendo insieme pezzi di varia provenienza; in quest'area di sculture usate per la decorazione o per l'inserimento nei giardini si realizzano quei "pasticci" di frammenti di cui nessuno ignora la reciproca estraneità.

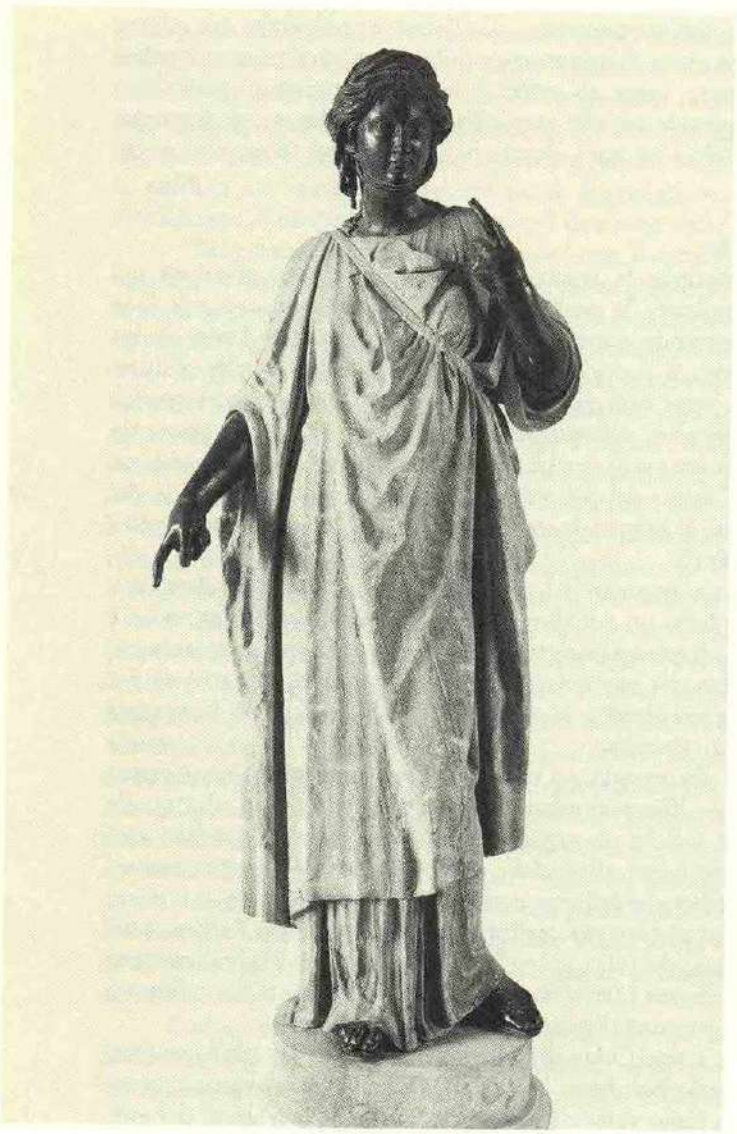
Una norma che si è andata affermando nel corso del Cinquecento distingue ormai decisamente il restauro, per quanto libero ai nostri occhi, dall'antico riuso; ed è quella di recuperare sempre per le statue antiche un soggetto tratto dalla mitologia, dalla storia greca o romana o di restituirle come figure allegoriche. Alcuni interessanti esempi romani quali la *Sant'Agnese* di Nicola Cordier che impiega un torso antico di alabastro, o il busto antico che il Bernini e l'Algardi completano per realizzare la statua di Carlo Barberini del Palazzo dei Conservatori, restano casi del tutto isolati[19]. L'interpretazione e la realizzazione di un soggetto dal nome e dal significato precisi sono anzi uno degli aspetti che collegano il restauro all'antiquaria, e gli danno una dignità peculiare.

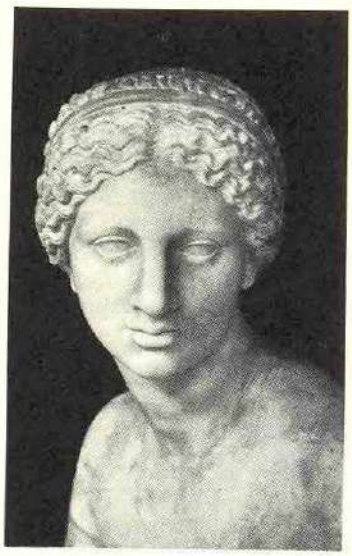
Un apprezzato restauratore come Orfeo Boselli nelle *Osservazioni della scoltura antica* nota che il restauro, a saperlo ben fare, "non è cosa da mediocre ingegno, come altri si crede, anzi di speculatione, tanto varia e sublime che aguaglia, le magiori del arte.

72. La Zingara Borghese; restauro di Nicolas Cordier.
Parigi, Museo del Louvre.

73. Ippolito Buzzi, testa di una Venere.
Roma, Museo Nazionale Romano, Collezione Ludovisi.

74. Alessandro Algardi, testa dell'Atena Ludovisi, 1626-1627.
Roma, Museo Nazionale Romano.





Poiché si ricerca il conoscere la statua antica, qual virtù, deità o personaggio rapresenti, per secondare il portamento, et darli in mano i segni convenienti; darle la debita proportione; et quello che più importa accompagnar la maniera antica, se alcuno si può promettere tanto"[20].

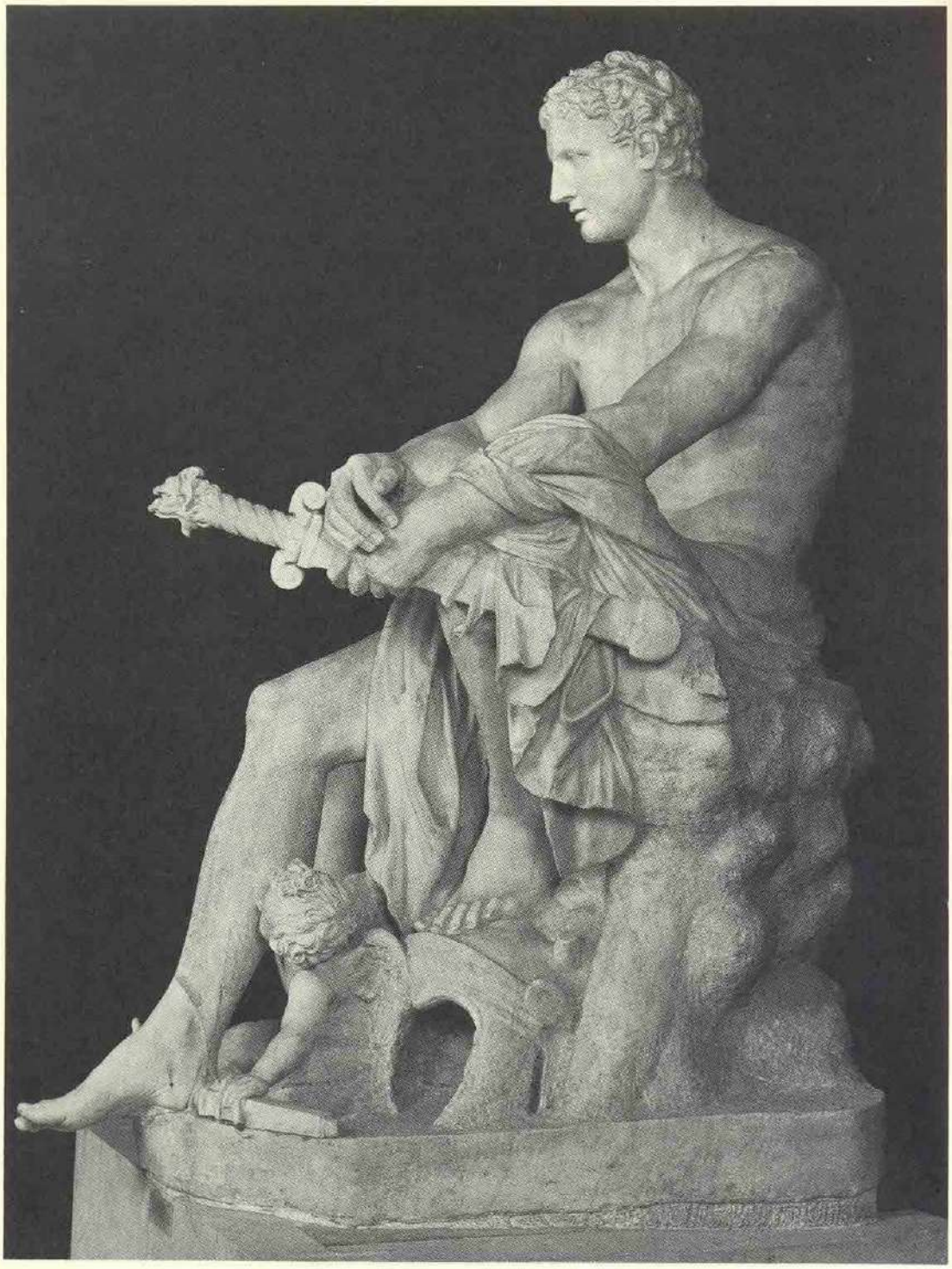
Come nel Cinquecento, talvolta il restauro diventa l'occasione in cui presentare e commentare piuttosto che ricostruire la scultura antica e, accanto a casi nei quali si cercava l'accordo con la parte originale (si pensi al braccio destro del *Galata morente* eseguito da Ippolito Buzzi, restauratore dei Ludovisi fino al 1623), si incontrano scultori che 73
preferiscono differenziarsi dall'antico, come il Bernini nel materasso per l'*Ermafrodito Borghese* ora al Louvre, o nell'amorino che aggiunge nel 1633 all'*Ares Ludovisi*. Due 75
restauri eseguiti dall'Algardi per i Ludovisi fra il 1626 ed il 1627, il *Lampadoforo* e la *Minerva*, mostrano chiaramente la diversità fra il completamento che presenta e rielabora i frammenti antichi lontano dal possibile originale, oppure, nella *Minerva* (nonostante che 74
solamente il torso fosse originale), che gli vuol restare fedele[21].

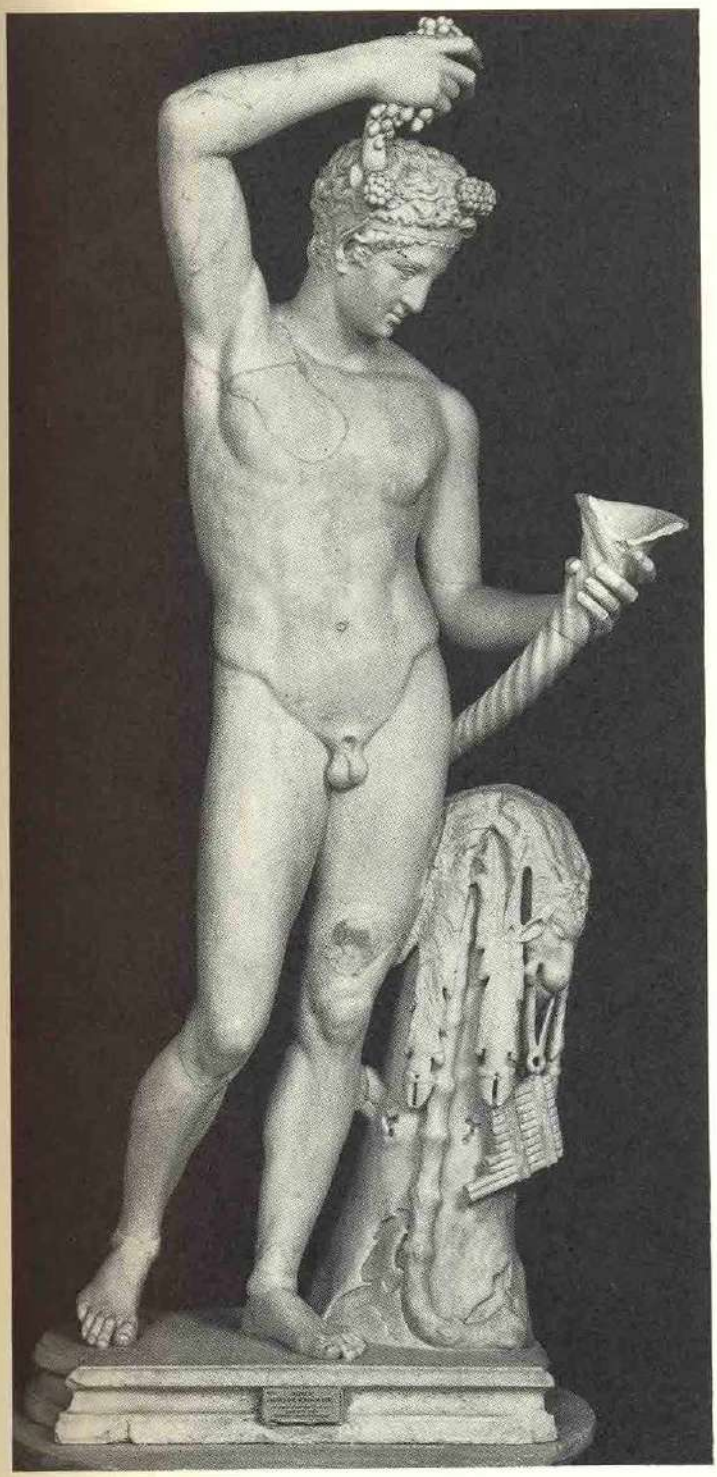
I pasticci a scopo decorativo vengono messi insieme senza l'intenzione di ricostruire, o solo di ispirarsi ad un originale, e si uniscono pezzi di provenienza diversa; il Boselli, autore egli stesso di lavori del genere, osserva che scultori poco qualificati ricompongono statue "simili alli mostri dell'arte poetica di Oratio". Spesso i risultati del restauro più corrente ci danno infatti una sensazione di disagio per il montaggio di pezzi antichi secondo una disposizione nello spazio legata, volutamente o in maniera inconscia, alla nuova duttilità della scultura barocca, disagio che non provavamo mai davanti anche alle più libere integrazioni cinquecentesche; lo possiamo verificare in tanti palazzi romani, come, per limitarsi ad un esempio facilmente accessibile, nelle statue disposte lungo lo scalone di Palazzo Barberini. Si assiste anche a risultati mirabili come la trasformazione in statua moderna che Ercole Ferrata compie sul *Fauno con capretto* oggi al Prado; ma anche un 79
famoso intervento dell'Algardi quale il completamento dell'*Ercole e l'idra* dei Musei 77
Capitolini mostra la difficoltà di accompagnare la severità (espressiva e spaziale) della scultura antica al nuovo impeto che le impone il restauro seicentesco, quando si avvii verso la rielaborazione[22].

Comunque tutti i principali scultori si impegnano nel restauro o nella rielaborazione di statue importanti; sempre il Boselli ricorda: "De i nostri coetanei, va laudato il Cavalier Bernino per aver fatto un piede, dita di mano, et un Amorino al Gladiatore [cioè *Ares*] 75
che siede già amato dalla imperatrice Faustina nel palazzo della villa Pinciana de Ludovisi. Così il Cavalier Algardi per la ristaurazione di una statua di Mercurio, al quale rifece piedi e braccio, nelle istessa villa esistente. Non tacerò la figura di un Fauno saltante de' Signori Rondinini, risarcito dal nominato Francesco di Quesnoi Fiamengo, al quale sono rifatte coscie, gambe, braccia e testa, a meraviglia accompagnata la maniera antica".

L'Algardi ebbe un lungo tirocinio come restauratore nella vigna Ludovisi e diresse i lavori sulle statue antiche sistemate nella villa Doria Pamphili; ma è soprattutto il Duquesnoy che, fra i contemporanei, ha fama di buon restauratore, per il *Fauno Rondanini* e per una *Minerva* in alabastro orientale restaurata per Ippolito Vitelleschi completandola con "la testa armata di elmo, le mani e i piedi di metallo corinzio cavato da medaglie disfatte", precisa il Bellori[23].

L'identificazione dei restauri di sculture è talvolta molto disagevole perché le prime integrazioni sono state sostituite da altre ritenute più fedeli all'originale, o più adatte ad inserire la statua nell'insieme desiderato: al *Fauno Barberini* in età neoclassica Vincenzo Pacetti dà nuove gambe in marmo greco in sostituzione di quelle attribuite al Bernini,





75. Ares Ludovisi; restaurato da Gianlorenzo Bernini, 1633. Roma, Museo Nazionale Romano.

76. Satiro; restaurato da Alessandro Algardi, 1626-1627. Roma, Museo Nazionale Romano, Collezione Ludovisi.

77. Ercole e l'idra; restaurato da Alessandro Algardi. Roma, Musei Capitolini.

78. Ercole Ferrata, Testa per una Venere. Firenze, Galleria degli Uffizi.

79. Fauno col capretto; restaurato da Ercole Ferrata, circa 1676. Madrid, Museo del Prado.

eseguite in stucco da Giuseppe Giorgetti e Lorenzo Ottoni nel 1679; il Baldinucci ricorda con vari particolari la sostituzione del restauro manierista di una *Venere* degli Uffizi (una testa "poco nobilmente atteggiata, con lungo collo") con un'integrazione di Ercole Ferrata, sostituita poi nei nuovi restauri che si sono succeduti dal Settecento in poi[24]. 78

4. Restauri pittorici: Carlo Maratta

Alla fine del Seicento, analogamente a quanto avviene per le sculture antiche che vengono restaurate anche dai migliori scultori, accade che un pittore di grande prestigio come Carlo Maratta si occupi del restauro di alcuni dei dipinti più importanti di Roma. La sua non è più un'attività occasionale ma, come ci illustra il Bellori, un'attenzione costante ai grandi modelli di una tradizione di classicismo per cui la città papale è, anche artisticamente, capitale del mondo cattolico, tradizione nella quale il Maratta stesso si inseriva a buon diritto[25].

È in questa congiuntura legata al classicismo ed al razionalismo, più che nelle tematiche di Controriforma, che si può individuare un grande contributo di matrice cattolica alla formazione di una coscienza sulla conservazione ed il restauro delle opere d'arte; il Maratta non è il Cavalier Franceschini che restaura di propria mano il Bambino nell'immagine della *Madonna di Galliera,* non si volge ad interventi di devozione personale, agisce nell'ambito di un programma di conservazione che, al di là del non intervento che tende ormai a distinguere il buon artista davanti ai problemi di restauro, vuole riportare alla pristina integrità i capolavori della tradizione a cui è legato. Alle operazioni di semplice conservazione si accompagna una tendenza al ripristino, al recupero di uno stato originale migliore di quello degradato in cui queste opere ci sono giunte, tendenza guidata da un certo spirito di accademia per cui, una volta che ci si è appropriati dei buoni principi grazie ai quali erano elaborate quelle immagini, diviene possibile la loro integrazione e ricostruzione coerente, anche se non identica all'originale.

I primi restauri del Maratta risalgono al 1672; hanno un carattere ancora episodico, ma già rivelano l'attenzione alla conservazione delle buone pitture antiche. Ricorda il Bellori che essendosi recato per devozione a Loreto, "trovò in chiesa i migliori quadri degli altari mal ridotti ed in pericolo di perdersi se non vi si fosse rimediato; particolarmente la Natività della Vergine di mano di Annibale Carracci. Questo male, causato per negligenza in non provedere, derivava dalla gran quantità delle nottole ch'annidavano dietro il muro, di modo che infracidavano la tela, ond'egli per la venerazione che professa a questo gran maestro, accellerò il rimedio, e non giudicando sufficiente il foderar la tela e munirla con tavole, pensò di collocarla in più sicuro luogo...".

I dipinti che il Maratta fa trasferire nella sagrestia per una conservazione più sicura sono questa pala, l'*Annunciazione* del Barocci ed un Lorenzo Lotto (il *San Cristoforo, San Rocco e San Sebastiano)* che "ripulì e ridusse in buono stato". Lo spirito di "pietas" che caratterizza tali interventi è ben evidenziato quando il Bellori, a proposito della Galleria di Palazzo Farnese e della Loggia di Psiche, osserva: "È così grande il benefizio che gli uomini insigni recano a' posteri con l'eccellenze dell'opere che lasciano per loro ammestramento, che non si può sentire senza dolore l'ingratitudine che usano a' i benefattori con lasciarle miseramente perire"[26].

Questa attività del Maratta viene infatti inserita in un modello biografico di professore di buoni costumi, che non disprezza le opere degli antichi maestri, ma si cura della loro sopravvivenza, avendo "venerazione" per un grande pittore come Annibale e nutrendo un ricordo pieno di gratitudine verso il maestro Andrea Sacchi, del quale restaura

un affresco in San Giuseppe a Capo le Case. È una forma di rispetto che lo mette in imbarazzo quando Innocenzo XI gli chiede di coprire la scollatura della *Madonna che cuce* di Guido Reni al Quirinale; egli si trova "confuso, dovendo da un canto ubbidire il papa, dall'altro non avendo ardire di por mano e cancellare né meno un tratto di sì grand'uomo, essendo egli in tutte le sue azioni ben prudente ed accorto, pensò ad una finezza d'ubbidire al pontefice e lasciar l'opera intatta. Pigliati dunque colori di pastelli di terre macinate a gomma, con essi dipinse il velo sopra il petto della Vergine come voleva il papa, in modo che rimane durabile; e, quando si voglia torre con la sponga, ritorna il color di prima".

Anche nei lavori alla Farnesina il Bellori ricorda che nella Loggia di Psiche il Maratta restaurò "i contorni ed il colore" con "un poco di lapis e pastello" tanto che l'*Encyclopédie,* in un breve ragguaglio sul maestro fra i pittori della scuola romana, vede già il problema in una prospettiva settecentesca di reversibilità del restauro: Carlo Maratta non avrebbe voluto eseguire i ritocchi che a pastello in maniera da poterli rimuovere qualora si fosse trovato un maestro più degno di lui di accostare il proprio pennello a quello di Raffaello[27].

Questi interventi di restauro rispondono ad una visione di Roma come capitale del classicismo che non può che renderli bene accetti anche da un punto di vista ufficiale: sotto Innocenzo XI il Maratta viene nominato "custode" degli affreschi di Raffaello nelle Stanze e nelle Logge vaticane, nel 1693 la "custodia" viene estesa alla Cappella Sistina. L'agente del duca di Parma a Roma non può che affidare alla sua direzione il restauro della Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese e della Loggia di Raffaello alla Farnesina. Di tanta attività (a parte i restauri di quadri, come la tavola di Giulio Romano in Santa Maria dell'Anima, nel 1682) le operazioni più note furono quelle compiute sui due cicli di affreschi dei Farnese e nelle Stanze di Raffaello[28].

Il restauro degli affreschi carracceschi consistette principalmente in un consolidamento, dato che la causa principale dei danni era "una crepatura da capo a piede della volta, che segando per mezzo la larghezza si stendeva giù per i muri sin al pavimento, ed aveva prodotto molti peli più piccoli, di modo che s'era staccata quasi tutta la colla della volta, e molto più quella del muro verso mezzo giorno ove è dipinta l'Andromeda, e già cominciava a cadere a pezzi, sì come n'andavano cadendo alcuni pezzetti della volta stessa. Il secondo mancamento era una fioritura di salnitro in quella parte ove è dipinta l'Aurora, e Cefalo, che si stendeva anco a' medaglioni ed a' nudi contigui".

Per il consolidamento della fabbrica il consulente è Carlo Fontana e vengono poste quattro catene sotto il pavimento e quattro al di sopra della volta. La fioritura di salnitro derivava "dalla staccatura del travertino, che forma la cornice sopra le quattro colonne esteriori, perché le piogge a vento portavano l'acqua sopra detta cornice, e quella insinuandosi nelli spazi di detta staccatura, veniva ad aspergere il muro e a communicare l'umidità alla parte interiore et ad inzuppare la colla et i colori delle pitture; che però fu provisto al male futuro con mettere sopra il travertino della cornice tavole di marmo, e stenderle mezzo palmo dentro il muro, con avvertenza che stassero in pendenza verso il fuori, e si sopraponessero nel congiungersi l'una con l'altra".

Per l'intonaco (o "colla", come dice il Bellori) che si staccava, Gianfrancesco Rossi, operatore scelto del Maratta, ricorse ad una "nuova e mirabile invenzione" che lo assicurava al muro come un drappo di seta o di lana che vi si fosse voluto attaccare, chiodi a forma di T o di L. Per ognuno di essi seguiva questo procedimento:

"Prima di conficcarlo andava scoprendo il luogo più bisognevole, percotendolo con la mano per udirne il suono e 'l rimbombo del vano, e dove erano le tinte più scure, faceva

con somma diligenza un buco col trapano, penetrando sin dove conveniva per rendere più forte l'attaccatura, e poi l'empiva di pasta di gesso. Indi, scelto un chiodo della lunghezza, che richiedeva la profondità del buco, ve lo conficcava dentro sino alla superficie della colla, ove faceva il suo incastro per nascondere il capo del medesimo chiodo, o siano le coste laterali di esso. Fatta quest'operazione, lasciava che s'asciugasse la colla, che l'uso del gesso aveva bagnata intorno al chiodo, e poi v'andava sopra con certe acquerelle di tinta in tutto somigliante a quella di prima e corrispondente alle parti rimaste della pittura, quasi rese asciutte, s'univano così bene che non era possibile ritrovarvi un divario imaginabile".

I chiodi così inseriti, secondo il Bellori, furono milletrecento nella galleria e trecento nella volta dei gabinetti dipinti da Annibale; in buone riproduzioni è possibile individuarne molti, inseriti soprattutto nelle parti in ombra o di tinta unita[29]. 80

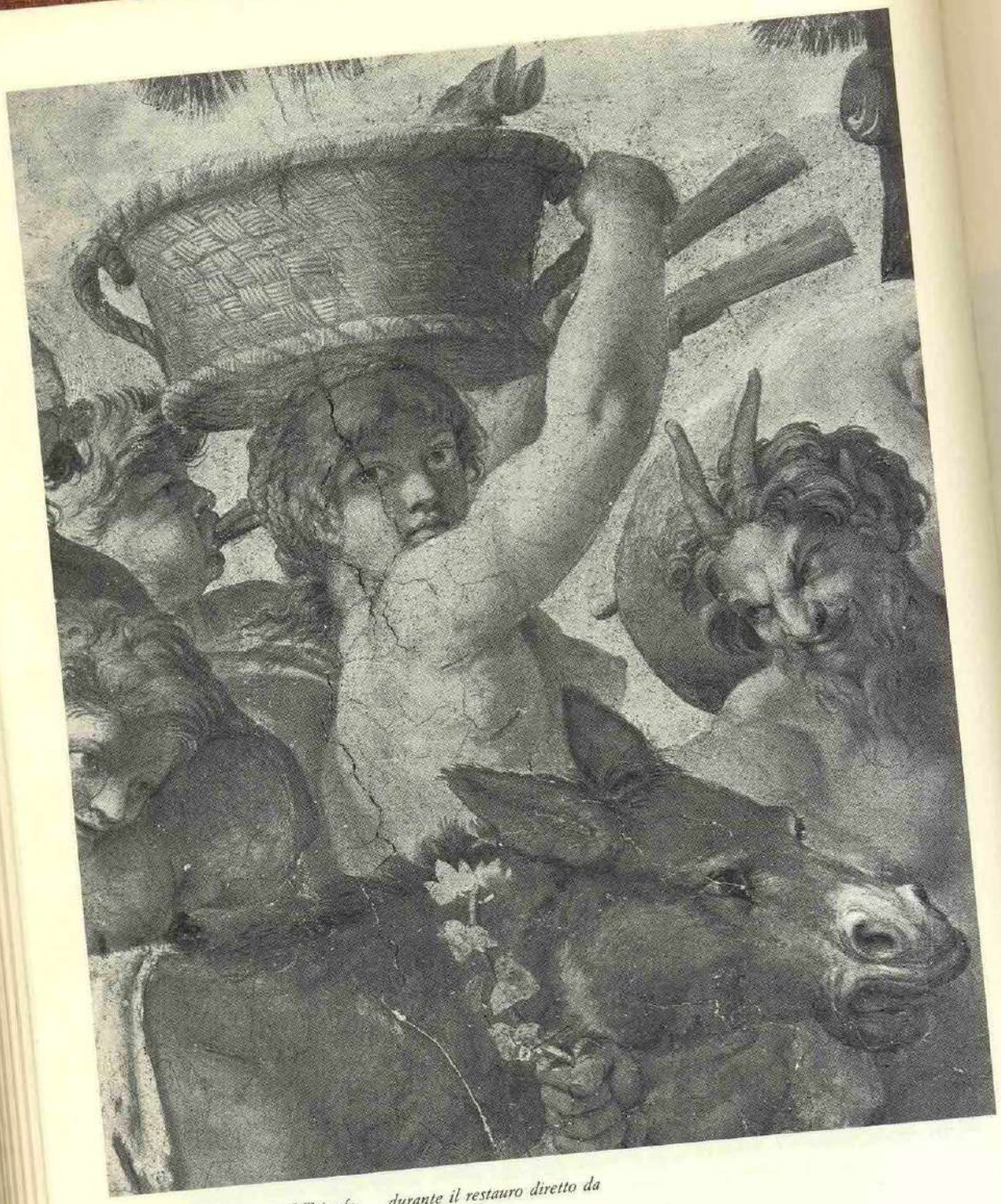
Pittoricamente, il restauro della Loggia di Psiche fu molto più impegnativo, dovendosi riprendere la stessa pittura nei punti in cui aveva più sofferto:

"La loggia di Raffaello, benché più antica, è stata rispettata dal tempo più di quello, che abbia fatto l'inclemenza dell'aria, perché se bene la volta aveva ancor essa le sue crepature, et i suoi peli, e la colla fatti i suoi staccamenti in più luoghi, contuttociò, essendo già pervenute le sudette crepature alla loro consistenza, non vi è stato bisogno di restringere, o di ristorare muri, ma solamente di riattaccare, et inchiodare la colla nell'istessa maniera, che si è fatto della galleria d'Annibale, con mettere in opera 850 chiodi.

Il danno fatto dall'aria a detta loggia è stato molto più considerabile, perché, essendo stato per centoquaranta anni in circa aperta senza il riparo, che oggi si vede di tavole, e vetri ne' vani degli archi tra un pilastro, e l'altro, n'è accaduto che sia stata sempre in potere dell'aria così notturna, come de' giorni torbidi, e nebbiosi, e de' venti specialmente aquilonari, che portavano le piogge anco colà dentro. Da questa notizia è facile a comprendere il danno fatto a i colori, che hanno perduta la loro vivacità, e soprattutto alle mezze tinte, in gran parte sparite, et universalmente a tutti i campi, che erano divenuti così neri, che appena si conosceva esser stati formati con quel buono azurro, che in qualche parte o meno sposta, o meglio tinta, pure si vedeva. Ma perché questo è un male troppo difficile a ripararsi senza offendere la superstizione di alcuni, che consentono più tosto alla caduta totale di una pittura egregia, che a mettervi un puntino di mano altrui, benché perito, et eccellente, è certo un inganno commune a credere che non si possa far altro che attendere a conservare al meglio, che si può gli avanzi del tempo, e le venerate reliquie di così mirabili lavori".

Alla descrizione dei metodi usati nel restauro, il Bellori si sente perciò tenuto ad aggiungere varie osservazioni sull'opportunità e sulla necessità dei restauri pittorici:

"È però vero che i posteri non saranno del sentimento de' scrupolosi moderni, perché se giungeranno a' tempi loro appena gli embrioni di quei parti, che sapranno esser stati a' nostri dì, o poco avanti così perfetti, ci riprenderanno di poca carità, e forse d'ingiustizia che si sia negato di fare alla pittura quella cortesia che s'usa verso la scoltura, la quale vede frequentemente ristorate le sue statue col rifacimento delle gambe, o delle braccia, e talvolta della testa per sostenere il massiccio, ed il resto della figura. Su questa considerazione, il signor Carlo Maratti con l'approvazione di detto signor Felini, e d'uomini savi ha rinovati tutti i campi, accordandoli a quel segno, che mostravano quei pochi antichi rimasti intatti, come s'è detto di sopra, e poi vedendo perire molte figure abbandonate dalla forza, e spirito primiero o con l'ammissione delle mezze tinte, o con la crudità divenuta maggiore nelli scuri, o nel totale svanimento della luce degli occhi, ci piace registrare quivi



80. Annibale Carracci, Il Trionfo di Bacco e Arianna; particolare con grappe metalliche inserite durante il restauro diretto da Carlo Maratta. Roma, Palazzo Farnese, Galleria.

tutte l'individue riparazioni fatte dal medemo signor Maratti, acciò tanto i moderni quanto i posteri sappiamo l'obligazione, che devono al genio conservatore di questo grand'uomo. Le figure adunque da lui aggiustate sono l'infrascritte, cioè; il Bacco e l'Ercole nella Cena de' Dei; nel Concilio de' Dei il Mercurio, che stende la tazza a Psiche, et Amore, che abbraccia la medesima Psiche, e la testa di essa; quasi tutta la parte settentrionale ove sono li peducci e soprarchi, e particolarmente la Psiche portata dagli Amorini in Cielo, et i putti che tengono l'imprese de' Dei, sì come ne' peducci opposti ridusse da uno stato deplorato al segno, che si vede, il Giove, e la Venere supplicante. Il che è stato eseguito con tanto giudizio, e con tanta perizia, che non darebbe l'animo certamente ad alcuno de' professori ritrovare quali siano gli aiuti dell'opera moderna, se non l'avesse inteso..., tale è l'accoppiamento del moderno con l'antico, e tale è la fatica che ha fatta questo grad'uomo per andare a ritrovare i siti precisi, ove stavano le tinte primiere, sapendo io che dove egli non poteva assicurarsi bastantemente dell'eccellenza della sua cognizione per la mancanza totale de' vestigi si poneva a disegnare statue antiche, come fece in particolare dell'Antino e del torso dell'Ercole di Belvedere, d'onde Raffaello prese le suddette figure.

Veramente chi essamina l'evento di questa bella riparazione confessarà che detto 81
signor Felini diceva con molta gran ragione che il secolo non averà sempre la ventura d'avere un Carlo Maratti, onde abbia a volere allora, ciò che si può adesso".

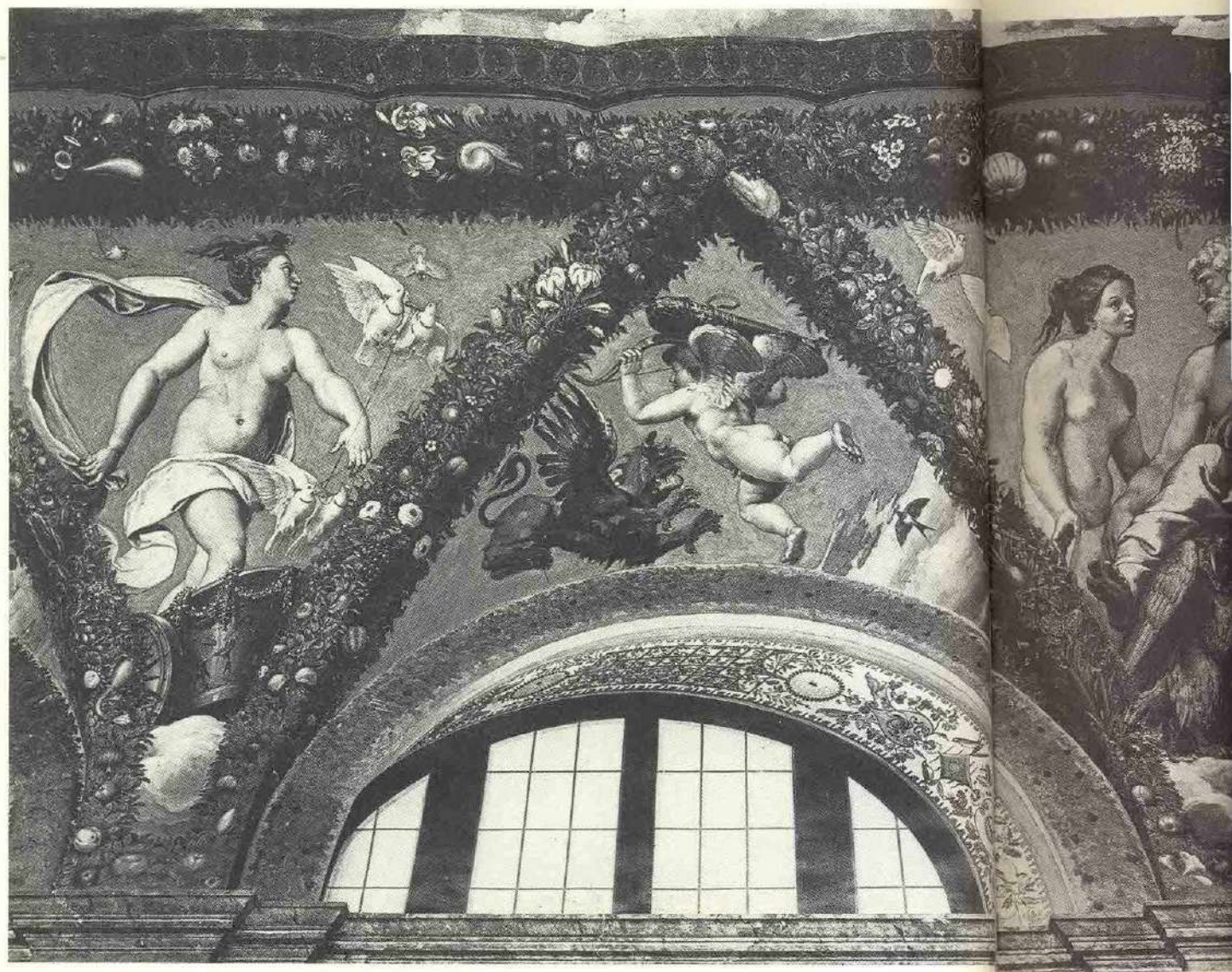
Al restauro di integrazione si accompagna il problema di inserire queste pitture in un insieme appropriato, dal momento che la volta dipinta non sembrava avere un accompagnamento adatto nelle pareti bianche (o dipinte in tinta unita) di una loggia del Rinascimento, tanto più che l'opera si poteva considerare incompiuta perché "i festoni 82
restavano interrotti prima della cornice contro l'"intenzione dell'opera"; per assecondarla, e per dare aspetto compiuto alla loggia, il Maratta fa eseguire una decorazione a chiaroscuro a Domenico Paradisi e Giuseppe Belletti: "si sono compiti i festoni, e tirati giù sino alla cornice e dopo si sono dipinte anche le suddette lunette, imitando i sotto-archi della parte opposta, fatti così eccellentemente da Giovanni da Udine, e il naturale delle invetriate, e delle cornici, che chiudono gli archi suddetti. Di più si è dipinto a chiaroscuro tutto quello, che oggi si vede dalla cornice sino a terra, contenendosi in semplici mostre d'architettura senza figure per il rispetto dovuto a quella volta. Et acciò la suddetta loggia diventi una galleria formata, si sono aperte altre due porte delle quattro, che vi si vedono da capo, e da piede con i loro conci d'africano, e i fusti delle suddette porte fatti di nuovo con noce venata, onde il tutto fa un accordo mirabile, ed appaga l'occhio al più alto segno"[30].

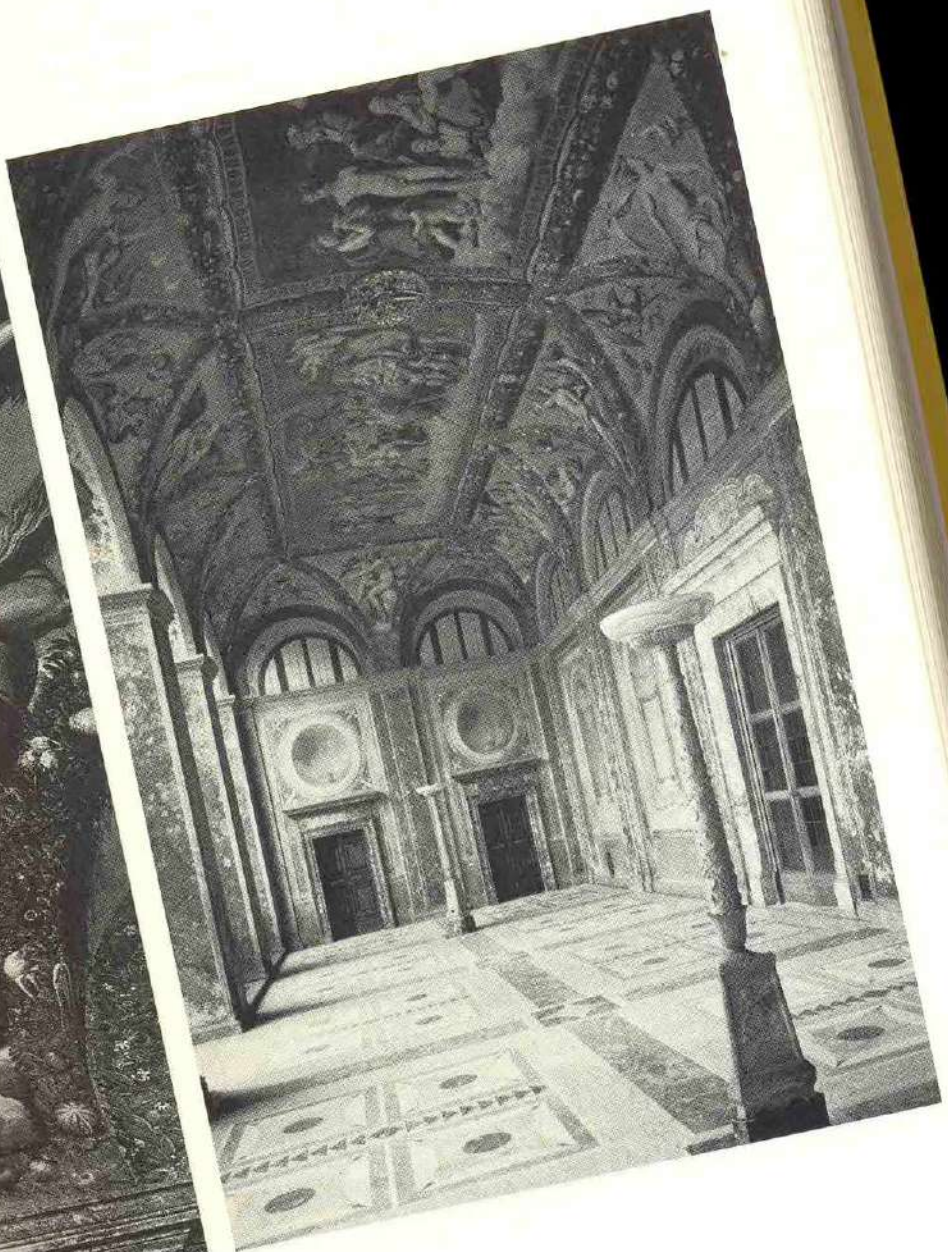
Dal restauro agli affreschi delle Stanze di Raffaello, eseguito fra il 1702 ed il 1703, scrisse una relazione uno degli aiuti del Maratta, Bartolomeo Urbani.

In tutte le stanze erano molto danneggiati i basamenti degli affreschi, consumati e coperti di scritte e di sfregi, al punto che nella Stanza d'Eliodoro bisognò che il Maratta desse il disegno per rifare completamente i finti rilievi in chiaroscuro giallo; in quella dell'Incendio tutte le figure di re benemeriti verso la Chiesa erano perdute nella parte inferiore e di due non si poteva neppure rintracciare l'attitudine, inoltre i loro termini in chiaroscuro bianco erano malamente ridipinti, come tutto ridipinto era il basamento della Stanza della Segnatura, probabilmente nel restauro criticato da Gaspare Celio. Tutti gli sfregi dei basamenti vengono accecati e ridipinti dai giovani del Maratta, facendo attenzione a "non punto pregiudicare a quello che si ritrovava conservato, ma che solo colorissero i luoghi dove erano bisogno, e che si accompagnasse bene l'antico nella forma

81. Raffaello e aiuti, particolare della Loggia di Psiche; restaurata sotto la direzione di Carlo Maratta. Roma, Farnesina.

82. Veduta della Loggia di Psiche con la decorazione delle pareti fatta eseguire da Carlo Maratta. Roma, Farnesina.





del colore, in guisa che non apparisse rinnovata cosa alcuna...".

Nella Stanza della Segnatura si portano via tutte le ridipinture del basamento e si affida il rifacimento degli ornati architettonici e delle grottesche a Domenico Belletti, le cui cose sono "così belle, ed accompagnano senza essere inferiori a quelle che sono rimaste conservate e fatte in tempo di Raffaello". Il Taja, alludendo soprattutto alla Sala di Costantino, precisa che i chiaroscuri di terretta furono rifatti seguendo il disegno di stampe antiche e precisa che le figure di donne vestite all'eroica nella Stanza dell'Incendio di Borgo furono "risvegliate e condotte dal pennello del medesimo signor Carlo".

Dopo questi lavori, erano rimaste da pulire le storie grandi, incarico che il Maratta affida a Pietro Tosini, "conosciuto in sì fatto mestiere intelligente". Della pulitura l'Urbani ricorda:

"Fu incominciata l'opera nella sala da quella istoria dipinta da Giulio Romano che rappresenta l'apparizione della Croce a Costantino; fu cosa mirabile il veder ripulire quella pittura, parea, mentre si levava quel fango, si scoprissero tante gioie, e ravvisarsi la bellezza di quei colori, ed accrescersi lo spirito a quelle figure, e vedendosi ripulita una parte, e non l'altra, appariva più manifesta per l'opposizione, ed il papa ne ebbe grandissimo piacere e, proseguendosi il lavoro mandava continuamente persone a vederlo, tornando alla luce quelle mirabili dipinture sepolte, non solo nella polvere, ma anche in parte offese dal fumo, come si vide, imperocché dove era la sola polvere venivano i panni bianchi, che si adoperavano per asciugare dopo che si era bagnato, o inumidito col vino, come se fossero stati posti nel fango, e quando incontravasi il fumo divenivano oscuri, e quasi neri, e ciò avvenne nella Stanza dell'Incendio in quella storia, che è sopra il camino, che si ritrovava perciò in pessimo stato, siccome ancora nella stanza dell'Attila nella storia d'Eliodoro, che similmente è sopra il camino, onde si stimò che, essendo ivi stati i soldati nel tempo del Sacco di Borbone, questi senza alcun riguardo vi facessero gran fuoco, che avea quelle pitture sì mal condotte; si ritrovò ancora nella Stanza dell'Incendio la porta di legno, che avea molto patito, e bisognò farla di nuovo, come la antica, che vi era stata posta in tempo di Leone X, ai lati di questa porta vi erano alcuni grotteschi di chiaro oscuro di meravigliosa bellezza, ma così mal conci, che sopra di essi v'erano fin state ammorzate le torcie, e si conoscea da tutti per la negrezza lasciatavi, e per la cera, che ancor era attaccata, simile inconveniente era anche nella sala appresso la porta, dove era la bussola; che fu tolta per ordine di Sua Beatitudine insieme con altra qual v'era, e quella della Stanza dell'Incendio perché toglievano il lume alle pitture".

Il resoconto di Bartolomeo Urbani ricorda anche le critiche di "alcuni maligni" che fanno documentare al Maratta lo stato degli affreschi prima dell'intervento: fa copiare il basamento della Stanza della Segnatura nello stato in cui si trovava con le ridipinture ed in molti luoghi avrebbe voluto lasciare "qualche parte di ciascheduna cosa in ogni genere senza ripulirla, per poter con la evidenza del fatto confondere coloro, che contradicevano al ripulimento" ma, su invito del pontefice stesso, Clemente XI, si limitò a lasciare "una piccola parte di quelli ornamenti con quell'antico colore arruginito" presso l'ingresso della Stanza della Segnatura[31].

Ricordo la perplessità in cui mi lasciò l'osservazione di Longhi al tempo in cui lavoravo alla prima edizione di questo volume, quando mi fece notare che il Maratta aveva certamente restaurato gli affreschi della Loggia di Psiche meglio di chi vi stava lavorando allora. Come si poteva mai pensare che un pittore il quale (nonostante tutte le dichiarazioni sui ritocchi a semplice pastello) eseguiva punteggiature al di sopra delle stesure originali a fresco, o che nelle integrazioni debordava senza problemi sulla pittura originale, potesse

eseguire un restauro preferibile a quello di chi, attrezzato e controllato scientificamente, procedeva adesso con attenti fissaggi ed accurati tratteggi; che un intervento a volte prossimo alla ridipintura fosse preferibile al restauro "moderno"?

Non so se per la Loggia di Psiche le obiezioni di Longhi fossero giuste, ma che la sua posizione apparentemente paradossale non fosse priva di fondamento è quanto ho potuto concludere ricordando gli interventi sulla Volta Sistina eseguiti al tempo della "custodia" del Maratta fra il 1705 ed il 1710, e considerando la veste materica e cromatica che le dà il restauro attualmente in corso. Il Maratta delegava ad aiuti e figure minori l'esecuzione di restauri che vedeva in una prospettiva ben diversa da quella di un nostro intervento di conservazione; pensava ad un modo di ripristinare l'immagine anzitutto nella sua idea ma, anche, nelle caratteristiche di visione e matericità che a quell'idea erano le più appropriate.

Mai un restauro seguito dal Maratta avrebbe accettato effetti come quello visibile adesso nella figura di *Gioele,* dove la veste viola ed il mantello rosso non stanno più assieme; la pulitura o la saturazione con materiali destinati ad una malintesa protezione hanno turbato il rapporto materico che esisteva fra i due colori, e l'indaco viene fuori abbagliato, evidenziato in un valore di chiaro che non gli permette più di convivere col modellato profondo del mantello. Un Maratta, ovviamente, avrebbe abbassato o fatto ridipingere la zona che risultasse squilibrata alla fine della pulitura, ma avrebbe anche saputo scegliere subito, con la sua esperienza di pittore, un materiale di finitura che non alterasse i rapporti di materia e luminosità fra le varie stesure a fresco, a calce, a secco che compongono il dipinto murale[32].

5. Polemiche su Carlo Maratta

Mentre i risarcimenti delle Stanze non suscitarono particolari polemiche, sui restauri della Loggia di Psiche si apre un dibattito che dura per buona parte del Settecento, tanto che anche per i viaggiatori diventa un luogo comune esprimere il loro giudizio sul Maratta restauratore. Egli si era sentito autorizzato ad integrare le immagini in seguito ad un'analisi classicista, normativa dell'opera d'arte che, in quanto tale, deve ubbidire alle norme di cui ci si appropria con una buona scuola. Le figure di Ercole e Bacco ridisegnate dall'antico nella volta recuperavano l'essenziale di quelle immagini e l'idea che le sottendeva ritrovava una piena evidenza nonostante una stesura un po' difforme e qualche ineluttabile variante.

I giudizi negativi sono in gran parte legati a possibili alterazioni ed alla difficoltà che presentava la lettura degli affreschi che, fino al restauro diretto da Giulio Aristide Sartorio poco dopo il 1920, avevano il fondo di oltremarino scuro, come vediamo nei finti arazzi della volta della Stanza di Eliodoro ed in echi precoci della Loggia di Psiche come gli affreschi nella Cappella Eroli del Duomo di Spoleto. Questo tratto arcaico, da artista del primo Cinquecento, viene perciò frainteso da visitatori come il presidente de Brosses, il quale non esita ad imputarlo ai ritocchi del Maratta; ma il successo delle critiche, anche in quanto questione di principio, è pure assai legato ad una visione meno accademica della pittura, più legata ad un apprezzamento della sua matericità, degli aspetti creativi e della irripetibile casualità del fare pittorico, che quindi non si potrà imitare né accompagnare.

Jonathan Richardson trova difficile qualsiasi giudizio sulla Loggia di Psiche perché "dato che quest'opera era assai deperita, è stata ritoccata; e vi sono anche dei punti che sono stati interamente ridipinti da Carlo Maratta, il quale, pur essendo l'ottimo maestro che era, lungi da rimettere in ordine l'opera di Raffaello rovinata dal lungo corso del tempo,

l'ha guastata ancor di più di quello che il tempo non avesse fatto od avesse potuto fare. Può darsi che ciò che ha fatto il Maratta al presente non stia più nello stesso modo in cui si trovava, ma che i colori si siano offuscati o alterati, in qualunque modo stia la questione, o ha progettato male l'intervento o è stato manchevole nell'esecuzione; quel che è certo è che l'insieme dell'opera quale si presenta attualmente non corrisponde affatto all'idea precostituita che ce ne facciamo per il nome di Raffaello".

Perfino il color mattone dei carnati contrasta troppo vivamente con l'azzurro che si pensa dato dal Maratta: effetto che "urta estremamente la vista". Il presidente de Brosses ripete che "il colorito è pessimo, rossastro ed interamente perduto" e che l'oltremare usato dal Maratta nei fondi li fa venire in fuori ed aumenta la durezza naturale del colorito di Giulio Romano[33].

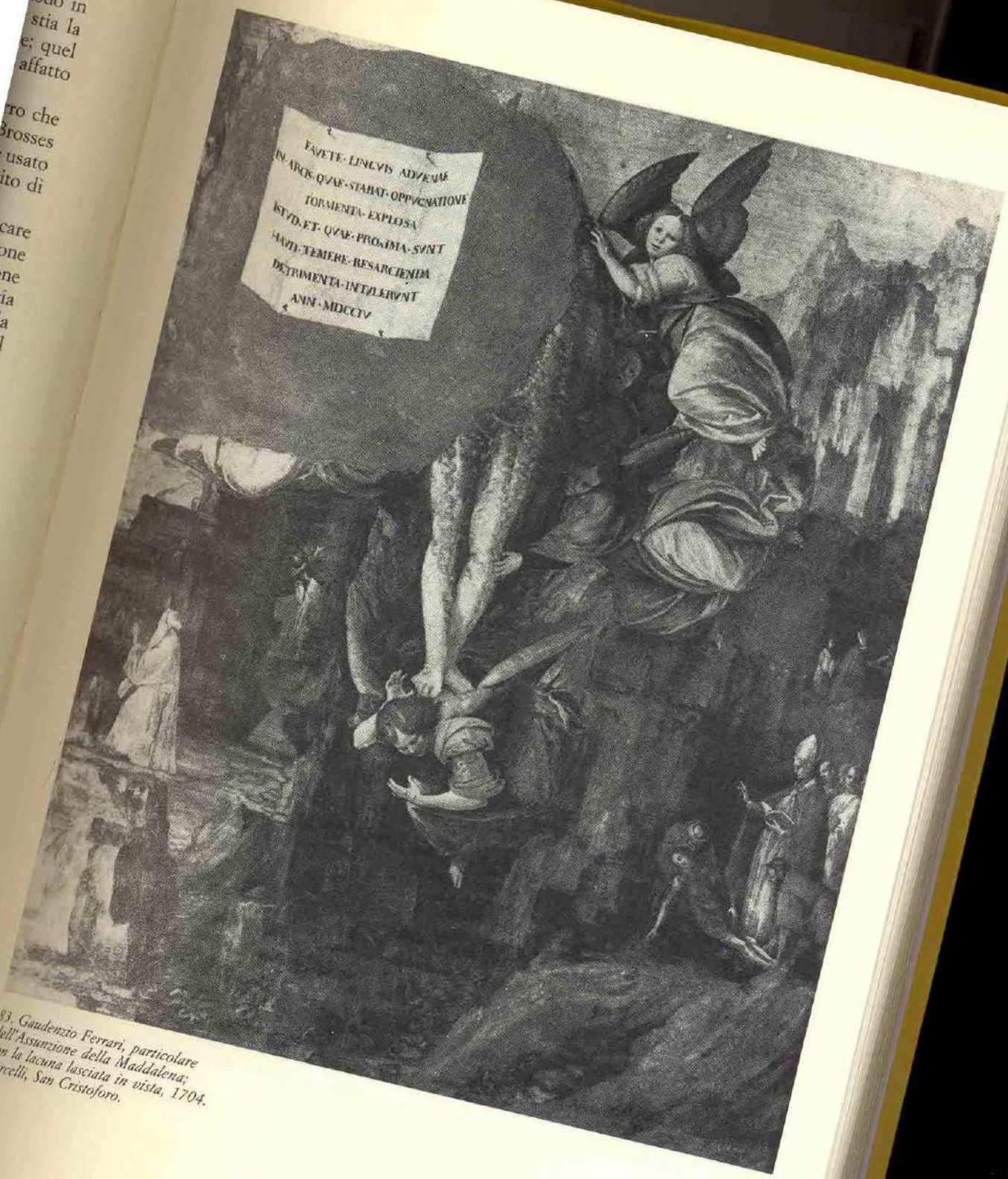
Le posizioni ufficiali, messe a fuoco dal Bellori, non potevano che giudicare favorevolmente un artista che si era prestato con tanta attenzione a conservare la tradizione dei grandi uomini che gli erano stati di modello nell'arte. È considerando questa situazione che si può spiegare la diversa posizione di Giovanni Bottari; nel 1730 accenna alla Loggia di Psiche che "essendo stata ritoccata, ha perduto assai"; dopo il trasferimento nella capitale pontificia, nei *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* dal 1754 egli introduce il Maratta stesso come interlocutore che tratta dei restauri, e si fa fautore di un giusto mezzo: le pitture né vanno lavate con "mille segreti perniciosissimi" o ritoccate e ridipinte (i cattivi restauri sono peggiori degli stessi danni che vengono da cause naturali) né vanno lasciate perire. E se i signori fanno spesso eseguire cattivi restauri, restandone anche soddisfatti, è perché "dove prima le pitture erano smorte, dopo le veggiono d'un colorito più vivo, il quale dando loro negli occhi, facilmente gl'inganna": dilettarsi di pittura non è lo stesso che intendersene. Vengono portati vari esempi di cattivi restauri, ma non viene citata la Loggia di Psiche, tanto che l'autore di una lettera sulla vernice pubblicata a Roma nel 1788 trovava in questi *Dialoghi* "stranissima cosa che s'introduca a parlar su ciò Carlo Maratta"[34].

Luigi Crespi affronta in un contesto più generale il problema dei ritocchi di affreschi nel 1756[35]; i lavori del Maratta diventano solo il punto di partenza per esporre tutte le ragioni per cui l'"intelligente" non può essere che contrario a ritocchi del genere. Riprendere un affresco è anzitutto impossibile perché "... o si rifacciano de' pezzi mancanti a buon fresco (dato che si possano rifare), o si rifacciano a secco, finalmente si rifacciano co' colori mescolati con calce, sempre si deve riconoscere il rifatto dall'antico dipinto, e però giammai si otterrà l'intento di perfettamente uguagliare le tinte, la patina e la freschezza...".

Altre osservazioni riguardano il paragone con quegli oggetti di antichità che si apprezzavano per il valore archeologico o storico, ed il confronto fra restauro di affreschi e restauro di statue. Osserva sulle medaglie: "Chi volesse ad una medaglia antica, la cui rarità e segno di antichità fosse o la mancanza di qualche parte di essa, o la patina, chi volesse, dico, o ripulirla, o farle aggiungere quel pezzo che vi mancasse, non sarebbe egli da tutti gli antiquari ed intendenti condannato? Chi si prendesse la briga di far accomodare un antico carattere in una memoria o lapide, non si renderebbe egli ridicolo?".

L'invito del Bellori ad usare verso i dipinti la stessa "cortesia" abituale per le sculture fa distinguere al Crespi l'opportunità delle integrazioni di statue e l'inopportunità degli interventi sulle pitture: "trattandosi d'aggiungere gambe, braccia, teste, mani e simili, ec., le quali manchino ad una statua, trattasi d'un'aggiunta che per niente tocca l'antico cui s'aggiunge, per niente il difforma, e può ad ogni ora levarsi a piacimento senza lesione

83. Gaudenzio
dell'Assunzione
con la lacuna la
Vercelli, San C



83. Gaudenzio Ferrari, particolare dell'Assunzione della Maddalena; con la lacuna lasciata in vista, 1704. Vercelli, San Cristoforo.

del vecchio". Inoltre, il "contorno" di una scultura è più facile ad imitarsi che un dipinto (nel quale si trovano tanto contorno che colorito) e le parti nuove di una statua antica si accordano bene patinandole, cosa che non avviene nelle pitture, dove invece, per unire il ritocco all'originale, si finisce per metter le mani sul "vecchio dipinto". Scrittore e pittore legato alla pittura scura degli inizi del secolo, il Crespi osserva anche l'impossibilità stilistica che hanno i suoi contemporanei ad adeguarsi agli antichi maestri da restaurare:

"Se vi fosse a' nostri dì chi, studiando di proposito le magistrali maniere de' nostri antichi valorosi uomini, e procurando d'imitarle, si azzardasse, a seconda delle maniere cui più si approssimasse, di ritoccarle, pur pure si potrebbe soffrirlo, benché in questo caso ancora sarebbe cosa degna di biasimo, ma nel vedersi che tutt'altre maniere si studiano, non la forte del chiaroscuro, ma la debole del delicato e tenero; non la grandiosità del contorno, ma la delicatezza ed il minuto de' dintorni, non la prontezza del pennello, ma lo stento ed il finimento; anzi nell'udirsi con raccapriccio tutto dì criticare da' medesimi professori con somma ed inaudita baldanza, per stravagante l'arditezza del contorno dei Buonarroti e de' Tibaldi, la macchia della prima maniera de' Barbieri e Caravaggi; il forte del colorito del Caracci, e da tali esempli guardarsi, non solo come da tanti vizi nella professione, ma insinuarne l'allontanamento né giovani discepoli...".

Anche il Crespi, dopo aver categoricamente negato la possibilità di un restauro tecnicamente soddisfacente mette a fuoco la distinzione fra pittore e restauratore: un artista può essere "perito ed eccellente nella sua maniera", ma del tutto incapace di ritoccare una pittura di maniera diversa dalla propria; e nel 1756 questa distinzione professionale era uno dei principali chiarimenti nell'ambito dei restauri ai quali si stava giungendo da più parti.

(cfr., in particolare, L. Lazzarini a p. 48 per la datazione del colore trasferito sugli innesti di tela); Merkel, 1981.

38. Boschini, 1660, pp. 584-586.

39. G. Fogolari, 1937, p. 166 (il quadro è poi identificabile con una *Circe* della lettera dell'11 aprile 1699).

Capitolo IV
I quadri da galleria

1. L. de Laborde, *La Renaissance des arts a la Cour de France*, Paris 1858, pp. 403-404; A. Venturi, *Quadri in una cappella estense nel 1586*, in "Archivio storico dell'Arte", 1888, p. 426; R. Longhi, *Risarcimento di un Mantegna* (1934), in *Me pinxit e questi caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 72; J.W. Goodison, *George Gower, Serjeant Painter to Queen Elisabeth*, in "The Burlington Magazine", 1948, nota 15 p. 264; Kurz, 1962, pp. 56-57.

2. Turquet de Mayerne, in Berger, 1901, p. 124; R. e S. Redgrave, *A Century of British Painters*, London 1866, ed. 1947, p. 4 (cfr. anche a p. 5 il bel ricordo della *"domestic picture cleaning"* compiuta da artigiani ambulanti che si spostavano da una *"country house"* all'altra); C. Justi, *Velazquez e il suo tempo* (1888), trad. Firenze 1958, pp. 462-463, nota 2 p. 710; Stübel, 1926, nota 4, p. 125; H. Tietze - E. Tietze Conrat, *Der junge Dürer*, Augsburg 1927, p. 47 (cfr. H. Tietze, *Genuine and False*, New York 1948, pp. 26-27 per la figura di Sant'Eustachio dell'*Altare Paumgartner* con le ridipunture del Fischer); J. Moreno Villa, *Como son y como eran unos Tizianos del Prado*, in "Archivio Español de arte y arqueologia", IX, 1933, pp. 113-116.

3. Salvo diversi rimandi, per tutti i dipinti delle collezioni reali francesi ed i loro restauri si veda l'Engerand (1899), i cui indici analitici permettono facilmente di risalire alle varie opere. Cfr. inoltre: B. Lepicie, *Catalogue Raisonné des Tableaux du Roy*, II, Paris 1754, p. 221; Engerand, 1900; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 36-37; K. Clark, *The Nude*, Harmondsworth, 1956, ed. 1964, pp. 80-83; G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, p. 224. Per l'Algarotti, cfr. la lettera del 10 agosto 1756 in Algarotti, 1781, VII, p. 51.

4. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, IX, Firenze 1761, p. 28; G. Della Valle, in Vasari, *Vite*, V, Siena 1792, nota pp. 326-334; Fogolari, 1937 (p. 175 per la lettera citata); M. Chiarini, in *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra, Firenze 1969, pp. 63-65; *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 42-49. Il Cavalcaselle (1882-1885, I, nota 1 p. 403) nota ritocchi e velature sulla *Madonna del baldacchino*, adesso non sono però identificabili e la tavola, incompiuta, si mostra in uno stato di conservazione eccezionalmente buono.

5. G. Tassi, note a F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, nota 1 p. 101 e nota 2 p. 102; Pasta, 1775, pp. 9-10; ed. Longhi, 1964, p. 50.

6. M. Dvorák, *Francesco Borromini als Restaurator*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentralkommission", I, 1907; A. Blunt, *Borromini*, London 1979, pp. 141-154; P. Portoghesi, *I monumenti borrominiani della Basilica Lateranense*, in *Borromini nella cultura europea*, Bari 1982, pp. 325-383.

7. In Abbate, 1965, pp. 45-46, cfr. p. 72.

8. In Berger, 1901, pp. 124-128, 322, 324-326, 338.

9. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, p. 603; Cavalcaselle - Crowe, 1877, II, nota p. 319; Engerand, 1899, p. 71 in particolare (materiali pagati alla vedova Lange per la foderatura della *Venere del Pardo* "colle, sable et marouf": V. Golzio, *Documenti... nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 290; Olivato, 1974, pp. 21-23 e 105 (ivi, p. 98, un accenno all'uso di tele nel restauro nella supplica di Pietro Vecellio del 1608, da tenere presente per individuare le origini della foderatura ma la cui interpretazione resta problematica).

10. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126. La tavola di Fra' Bartolomeo fu trasportata su tela dal Fouque nel 1806 (Emile Mâle, 1979, pp. 241-242).

11. Boschini, 1660, p. 8, oltre al ricordato passo su Pietro Vecchia; A. Félibien des Avaux, *Entretiens* (1666-1668), ed. 1688, II, p. 240; J. Dryden, *To Sir George Kneller*, vv. 174 e segg., ed. J. Kinsley, London 1961, cit. dalla traduzione in G. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Livorno 1771, nota 1 pp. 166-168; J. Addison, *A Dream of Painters*, in "The Spectator", 5 giugno 1711; Algarotti, 1781, VII, p. 5; Kurz, 1962, pp. 58-59; Muraro, 1962, pp. 475-477. Cfr. Conti, 1973, p. 226 per ulteriori indicazioni sulle lettere in cui è discusso il dipinto del Veronese segnalato dal De Sera.

12. Su Terenzio da Urbino cfr.: Mancini, 1956 pp. 257-258; Baglione, 1642, pp. 157-158; Lanzi, 1809, II, pp. 156-157; J.S. Gaynor - I. Toesca, *S. Silvestro in Capite*, Roma 1963, p. 106; Ferretti, 1981, pp. 138-139. Sul Manfredi: Baglione, 1642, pp. 158-159. Sul Caletti: Lanzi, 1809, V, p. 266; E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Ferrara 1969, pp. 41-47; Ferretti, 1981, pp. 145-146; Conti, in *Sul restauro*, 1988, pp. 58-60.

13. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 114; Malvasia, 1678, II, p. 59; G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina*, II, Bologna 1739, p. 120; Kurz, 1962, p. 58; Mahon, 1962, p. 466.

14. W. Hogarth, *The Analisis of Beauty* (1753), Oxford 1955, nota 1 pp. 130-132; cit., dalla traduzione di Livorno (1771, nota 1 pp. 166-168). Occasione particolare delle ironie di Hogarth sui *"black masters"* era stato l'acquisto come Correggio della *Sigismonda* di Francesco Furini, oggi nella collezione del Duca di Newcastle, cfr. C. Mc Corquodale, in *Painting in Florence 1600-1700*, catalogo della mostra, Londra 1979, p. 76. La posizione di Hogarth si mette però a fuoco con chiarezza quando si ricordi anche la sua osservazione che i colori "appariranno più uniti e ammorbiditi dagli oli in cui si macinano" (trad. cit., pp. 166-167).

15. Crespi, 1756, in Bottari, ed. Ticozzi, II, pp. 429-432. Per posizioni di critica alle puliture a Bologna nel corso del Settecento, si veda anche il Ms. B 30 di Marcello Oretti della Biblioteca dell'Archiginnasio, a cui si riferisce: G. Zucchini, *Abusi a Bologna nel secolo XVIII in materia di quadri*, in "L'Archiginnasio", 1949-1950, pp. 45-82.

16. *Saggio sopra la pittura* (1762), cfr. *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo,

Bari 1963, pp. 83-84; Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781), ed. Genève 1945, pp. 144-153.

17. Lanzi, 1809, ed. 1968, p. 26.

18. Haskell-Penny, 1981, pp. 505-508; sui restauri di Nicolas Cordier cfr.: S. Pressouyre, *Les trois Grâces Borghèse du Musée du Louvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXI, 1968, pp. 148-160; Haskell-Penny, 1981, pp. 33-34; S. Pressouyre, *Cordier Nicolas*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, 1983.

In generale sul restauro delle sculture antiche nel Seicento cfr.: Boselli, 1978 (libro V, cap. XIII), ed. 1967, pp. 86-96; De Rossi, 1826, pp. 27-30; A.Muñoz, *La scultura barocca e l'antico*, in "L'Arte", 1916, pp. 129-160; Cagiano de Azevedo, 1948, cap. II; Howard, 1968; I. Faldi, *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo*, in *Barocco fra Italia e Polonia*, atti del convegno, Warszawa 1977, pp. 57-69; Ferretti, 1981, pp. 160-161; L. Dolcini, *Per una storia del restauro delle sculture*, in "OPD Restauro", 1986, pp. 16-18; Rossi Pinelli, 1986, pp. 221-229.

19. Muñoz, cit., p. 143; R. Wittkover, *Gian Lorenzo Bernini*, London 1966², p. 196; J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven - London 1985, pp. 398 (restauro come *Santa Cecilia* di un frammento antico oggi disperso), 402 (sulla statua di Carlo Barberini; si tenga presente che, per la stessa destinazione in Campidoglio nel 1593 Ippolito Buzzi completava analogamente una figura antica con la testa di Alessandro Farnese).

20. 1978, ed. 1967, p. 86.

21. Sui marmi Ludovisi (si ricordi la lucidatura con acquaforte e pomice con cui l'Algardi ha trattato i marmi restaurati, e quale si vede pesantissima sul *Galata morente*) ed, in generale, sugli artisti che vi intervengono cfr.: De Rossi, 1826, pp. 26-29; R. Wittkower, cit., pp. 178-179, 191-192; Bruand, 1956; G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi - Le sculture*, I, Roma 1958, pp. 65-66; A. Nava Cellini, *L'Algardi restauratore a villa Pamphili*, in "Paragone" n. 161, 1963, pp. 25-37; M. Heinbürger Ravalli, *Alessandro Algardi scultore*, Roma 1973, pp. 53-57 (marmi Ludovisi); Haskell-Penny, 1981; B. Palma, *I marmi Ludovisi: storia della collezione (Museo nazionale Romano. La scultura*, a cura di A. Giuliano, I, 4), Roma 1983, pp. 19-38; B. Palma - L. de Lachenal, *I marmi Ludovisi, (Museo Naz.*, cit., I, 5), Roma 1983; J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven - London 1985, pp. 11-15, 22, 398-402; *Il Galata capitolino*, a cura di M. Mattei, Roma 1987.

22. Cagiano de Azevedo, 1948, p. 30; Hovard, 1968, pp. 403-405; Heinbürger Ravalli, cit., pp. 58-59; Haskell-Penny, 1981, p. 123 e n. 37; J. Montagu, cit., p. 400. Alcuni restauri per Palazzo Barberini sono stati identificati da Jennifer Montagu (*Antonio and Gioseppo Giorgetti Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in "The Art Bulletin", 1970, pp. 278-298) ma, eseguiti verso il 1670 con una decisa impronta classicista, sono diversi da quelli a cui alludo nel testo.

23. Bellori, 1672, ed. 1976, p. 300; Passeri, 1673, pp. 112-113; J. Hess, *Notes sur le sculpteur François Duquesnoy*, in "La Revue de l'Art", LXIX, 1936, pp. 26-27; A. Nava Cellini, cit., p. 27.

24. Baldinucci 1681-1728, XIII, pp. 441-445; Montesquieu, *Voyage d'Italia*, Bordeaux 1894, II, p. 330; in Œuvres complètes, Paris 1964, p. 355; Muñoz cit., pp. 158-159; Mansuelli cit., n. 317; H. Keutner, *Die Bronzevenus des Bartolomeo Ammannati*, in "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", 1963, pp. 79-92 (e per vari restauri eseguiti nella Galleria di Firenze dal Foggini cfr. R. Herbig, *Barocke Restaurierung antiker Marmorstatuen in Florenz*, in "Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts, Römische Abteilung", 1961, pp. 187-197); Rossi Pinelli, 1981, nota 13 p. 54.

25. Il carattere di Roma come capitale artistica del mondo cattolico è ben evidenziato nel passo di Paolo Alessandro Maffei (*Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, p. VIII), citato da Orietta Rossi Pinelli (1981, p. 221). Cfr. quanto ho richiamato nel 1979 (pp. 242-251) e nel 1981 (pp. 45-48). Sul rapporto fra classicismo, razionalismo e pensiero cattolico, sarà utile rileggere lo stimolante studio di Paola Santucci, *Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Napoli 1985.

Il Maratta dimostra una preparazione tecnica adatta ad interventi di restauro anche nella notevole abilità con cui sa ritoccare alcune proprie opere, come *L'adorazione dei pastori* del Quirinale e la *Morte di San Francesco Saverio* della Chiesa del Gesù, cfr. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 609 e 618; A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in "Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1955, p. 343; vedi anche i ricordi di suoi rifacimenti nell'inventario del primo Settecento pubblicato in *Il Cardinal Alessandro Albani*, 1980, pp. 27-28.

26. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 602-603; Bellori, 1695, p. 81.

27. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 553, 603, 616, 639, 649; *Encyclopédie*, ad vocem *Ecole Romane*, ed. Livourne, V, 1772, pp. 303-304; A. Sutherland Harris, *Andrea Scacchi*, Oxford 1977, n. 80, p. 100 (sul *Sogno di San Giuseppe* che sussiste ridipinto in San Giuseppe a Capo le Case).

28. Sulla "custodia" del Maratta, cfr. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 647-649. Per vari restauri attribuiti al Maratta cfr.: F.W. von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, II, Leipzig 1782, pp. 72-73 (fondo nel *Ganimede* di Damiano Mazza oggi nella National Gallery di Londra); J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima...*, Roma 1909, p. 101 e nota 1. Solamente tradizionale era l'attribuzione al Maratta del restauro della *Dea Barberini* ricordato da Winckelmann, cfr. M. Cagiano de Azevedo, *La Dea Barberini*, in "Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1954, pp. 108-111, in *Cultura e tecniche artistiche*, Milano 1986, pp. 57-60.

29. *Della riparazione della Galleria del Carracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Raffaello alla Lungara*, in Bellori, 1695, pp. 81-83; M. Cagiano de Azevedo, *Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 7-8, 1951, pp. 99-100.

30. Bellori, 1695, pp. 83-86; Bellori, 1672-1696, ed. 1976, p.649. Su altri interventi, soprattutto di fissaggio dell'intonaco con chiodi, sulla *Galatea* di Raffaello e sugli affreschi del Peruzzi alla Farnesina cfr.: Bellori, 1695, pp. 83 e 86; Titi, 1763, I, p. 35; A. Mignosi Tantillo, *Restauri alla Farnesina*, in "Bollettino d'Arte", 1972, p

31. La relazione di Barto
Urbani (gli altri aiuti che se
le direttive del Maratta sono
De' Pietri, Andrea Procac
Gian Paolo Melchiorri) è pul
ta in Bellori, nell'edizione a c
M. Piacentini di *Le vite*
(Roma 1942, pp. 143-148);
tratti di alcuni celebri pitto
secolo XVII..., Roma 173
237-246. Su questo restaur
inoltre, A. Taja, *Descrizion*
Palazzo Vaticano (ante 1750
Vat. 9927, c. 193; Bottari,
p. 229; Cavalcaselle, 1882
II, nota 1 pp. 175-176, III
2 p. 63; D. Redig De Ca
Relazione dei laboratori di
ro, in "Rendiconti della Por
Accademia Romana di arc
gia", 1957-1959, pp. 273-3
32. Cfr. G. Colalucci, i
Sistine Chapel. Michelangelo
scovered, London 1986, pp
264; Conti, 1986, pp. 73-74
33. Richardson, 1728, II
189-190; De Brosse, 1739
II, pp. 178-179.
34. Bottari, 1730, nota p
Bottari, 1754, pp. 232
G.G.D.R., 1788, p. 245. Pe
pareri sul restauro del Maratt
Titi, 1763, I, p. 35; Pia
1768-1820, II, 1770, nota
348; Orsini, 1876, pp. 302-
35. L. Crespi, 1756, pp. 38

Capitolo V
Restauri settecenteschi in
e in Francia

1. G. Cavazzoni Zanotti,
pitture di Bologna, Bologna
p. 4; *Le pitture di Bologna*, Bo
1732, p. 55; G. Marangoni,
dell'antichissimo oratorio...
Lorenzo nel Patriarchio Late
se..., Roma 1747, p. 219; L.
in Bottari, 1756, pp. 411
Piacenza, II, 1770, p. 23
Ratti, *Descrizione delle pi*
dello Stato Ligure, Genova
I, p. 337; F. Milizia, *Memori*
architetti antichi e moderni,
no 1785, p. 292-294; G. Del
Memorie per servire alla
Niccolò Maria Gaspero P
Firenze 1813, pp. 25-29,
Cavalcaselle-Crowe, 1864
VIII, pp. 308-309; Venturi,
p. 327; O. Kurz, *A forgotte*
terpiece by Lodovico Carra
"The Burlington Maga
LXX, 1937, p. 81; Cagia
Azevedo, 1948, p. 71; *Mos*

"Bollettino d'Arte", 1972, p. 35.

31. La relazione di Bartolomeo Urbani (gli altri aiuti che seguono le direttive del Maratta sono Pietro De' Pietri, Andrea Procaccini e Gian Paolo Melchiorri) è pubblicata in Bellori, nell'edizione a cura di M. Piacentini di *Le vite inedite* (Roma 1942, pp. 143-148); in *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII...*, Roma 1731, pp. 237-246. Su questo restauro vedi inoltre, A. Taja, *Descrizione del Palazzo Vaticano* (ante 1750), cod. Vat. 9927, c. 193; Bottari, 1754, p. 229; Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota 1 pp. 175-176, III, nota 2 p. 63; D. Redig De Campos, *Relazione dei laboratori di restauro*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia", 1957-1959, pp. 273-306.

32. Cfr. G. Colalucci, in *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, London 1986, pp. 263-264; Conti, 1986, pp. 73-74.

33. Richardson, 1728, III, pp. 189-190; De Brosse, 1739-1740, II, pp. 178-179.

34. Bottari, 1730, nota p. 317; Bottari, 1754, pp. 232-245; G.G.D.R., 1788, p. 245. Per altri pareri sul restauro del Maratta cfr.: Titi, 1763, I, p. 35; Piacenza, 1768-1820, II, 1770, nota 96 p. 348; Orsini, 1876, pp. 302-303.

35. L. Crespi, 1756, pp. 387-417.

Capitolo V
Restauri settecenteschi in Italia e in Francia

1. G. Cavazzoni Zanotti, in *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 4; *Le pitture di Bologna*, Bologna 1732, p. 55; G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio... di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense...*, Roma 1747, p. 219; L. Crespi, in Bottari, 1756, pp. 411 e 414; Piacenza, II, 1770, p. 232; G. Ratti, *Descrizione delle pitture... dello Stato Ligure*, Genova 1780, I, p. 337; F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, p. 292-294; G. Del Rosso, *Memorie per servire alla vita di Niccolò Maria Gaspero Paoletti*, Firenze 1813, pp. 25-29, 33-36; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, pp. 308-309; Venturi, 1882, p. 327; O. Kurz, *A forgotten masterpiece by Lodovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", LXX, 1937, p. 81; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 71; *Mostra dei dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1956, p. 11; per la segnalazione di altri esempi cfr. Conti, 1973, pp. 228-29.

2. de Brosses, 1739-1740, II, p. 261; *Castelli e ponti*, 1743; Bottari, 1759-1760, II, p. 18; Titi, 1763, I, p. 10; G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, Roma 1762, I, pp. 45, 120; de La Lande, 1769, IV, p. 383; S. Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, II, Bassano 1775, p. 198; Matthiae, 1967, p. 415. Dello Zabaglia è noto un tentativo sfortunato di trasporto dei mosaici del Triclinio Lateranense nel 1735; per la tradizione a cui si poteva ricollegare questo suo esperimento cfr.: Mancini, 1956, p. 47; Taja, ms. cit., c. 311 r.; Piacenza, I, 1768, nota 1, p. 158; Ricci, 1930-1937, II, p. 12; voce *Provenzale, Marcello*, in Thieme-Becker, 1933; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 26.

3. De Dominici, 1742-1743, II, pp. 195-196, 287-288; R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de la Sicilie*, 1782, cit. in Guillerme, 1964, nota 20, p. 147; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, II, pp. 244, 332; C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto dal cavalier Carlo Ruspi e pubblicato per cura di Ercole Ruspi*, Roma 1864, pp. 12-13; O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1941, pp. 49, 51, 85; [Ghelli], 1788, p. 279. Per l'attività di estrattista si ricorda anche Nicola Lapiccola, pittore nativo di Crotone ed attivo a Roma, cfr.: Zani, *Enciclopedia metodica...*, parte I, XI, Parma 1822, p. 250; G. Ceci, in "Thieme-Becker", 1928.

4. C. Cittadella, *Catalogo storico de' Pittori e Scultori Ferraresi*, Ferrara 1782, IV, pp. 102-113; G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri ferrarese pittore e rilevatore di pitture dai muri*, Venezia 1834; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844, I, pp. 189-192; II, pp. 338-359; G.P. Cavazzoni-Zanotti, in Baruffaldi cit., I, 1844, pp. 39-40 (lettera databile verso il 1737 per l'allusione all'età di Niccolò Baruffaldi); Lanzi, 1809, V, pp. 276-277.

5. A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951, p. 88.

6. C.F. Poerson, in *L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1869, 2°, p. 85; de Brosses 1749-1750, pp. 262-264; L. Crespi, 1756, pp. 434-435; de La Lande, 1769, IV, p. 156; A. Venturi, *La galleria Sterbini in Roma*, Roma 1906, p. 26; Thieme-Becker, 1930; F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel Kress Collection, Italian Schools XIII-XV Century*, London 1966, p. 61; *Il Cardinale Alessandro Albani*, 1980, pp. 42-43 (inventario Albani dell'inizio del Settecento che ricorda dipinti trasportati da un Carlo Monti).

7. Cfr.: "Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts" (Mémoires de Trévoux), Janvier 1751, pp. 110-111; *Lettre écrite de Bruxelles sur le secret de transporter les tableaux sur de nouveaux fonds et de les réparer*, in "Mercure de France", Janvier 1756, 2°, pp. 174-185; Zani, *Enciclopedia metodica...*, Parma 1817-1824, XVI, pp. 90, 283; Giordani, 1830, nota 6, pp. 36-37.

8. Traduzione di A. Devizzi ed E. Vaccari Spagnol (*Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, a cura di A. Pons, Milano 1966).

9. "Mercure de France", Juillet 1746, pp. 112-116; Décembre 1750, 1°, pp. 150-151; Engerand, 1899, pp. 108, 131, nota 1 p. 430; Engerand, 1901, p. 626; Fierens-Gevaert, *Correspondance de Bruxelles*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1919, pp. 330-331; Marot, 1950, pp. 248-249; Emile-Mâle, 1982, p. 221.

10. *Lettre au P.B.J. sur les tableaux exposés au Luxembourg*, in "Mémoires de Trévoux", 1751, pp. 110-111; Milanesi, V, 1880, nota 2, p. 30 (nuovo trasporto nel 1842); Lépicié, I, 1752, pp. 52-54; *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, VI, Paris 1885, pp. 216-217; Engerand, 1899, p. 35 e nota 1; Marot, 1950, pp. 249-250; Emile-Mâle, 1982, pp. 223-231. Si ha notizia di un altro dipinto attribuito ad Andrea del Sarto, una Madonna ricordata nella vendita del Principe di Conti nel 1779 che Picault avrebbe trasportato su vetro "pour faire voir les deux faces" (*Hommage à Andrea del Sarto*,

1. Origini del trasporto di affreschi

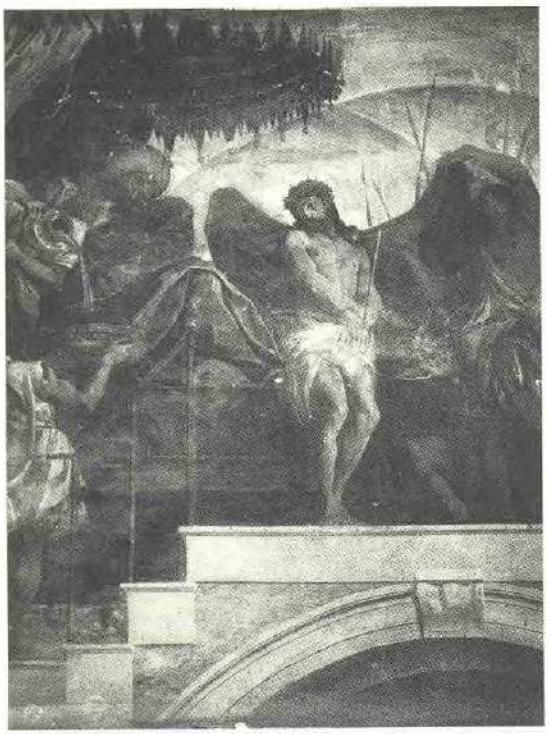
La tradizione dei trasporti a massello è ben viva nel corso del XVIII secolo ed è presente in tutte le città d'Italia; Luigi Crespi li ricorda, come interventi adatti a garantire la sopravvivenza delle pitture, e non a sfigurarle, e porta l'esempio dell'*Ecce homo* di 84
Ludovico Carracci dell'Oratorio dei Filippini, lamentando però l'aggiunta di due soldati in lontananza da parte di Donato Creti, e la riquadratura che avevano alquanto diminuito il merito dell'impresa. Queste operazioni venivano in genere affidate a scultori, dato che richiedevano più abilità nell'evitare scheggiature o rotture del pezzo di muro o delle croste di intonaco che una conoscenza del comportamento del colore sottoposto a collanti o solventi. Ad Ercolano i trasporti di pitture antiche che venivano in luce negli scavi erano affidati allo scultore Canart. Per complessi di notevoli dimensioni, il trasporto a massello diventava di competenza di architetti o ingegneri; furono famosi quelli eseguiti a Firenze sotto Pietro Leopoldo da Niccolò Gasparo Paoletti sulla "Volticina" attribuita a Matteo Rosselli nella villa del Poggio Imperiale, nel 1773, e sul tabernacolo con la *Fuga in Egitto* di Giovanni da San Giovanni, portato dal palazzo della Crocetta all'Accademia di Belle Arti nel 1783[1].

Esempi veramente notevoli di trasporti di dipinti con la relativa porzione di muro (e senza dover tagliare l'intera parete) furono eseguiti a Roma da Niccolò Zabaglia e stupirono per le dimensioni imponenti: erano alcune pale di altare di San Pietro che si trasferirono alla Certosa di Santa Maria degli Angeli per sostituirle con le copie in mosaico; nel 1727 la *Presentazione della Vergine* del Romanelli e la tavola su lavagna del Pomarancio con la *Punizione di Anania e Saffira,* nel 1736 il *Martirio di San Sebastiano* del 85
Domenichino. I *Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia* sono illustrati nel 1743 da una serie di tavole incise del genere che ci è familiare attraverso l'*Encyclopédie*, mentre Saverio Bettinelli fa riferimento a lui per dare un'idea dei primi architetti, illetterati ma pratici di costruzioni, che portarono alla rinascita delle arti dopo il Mille, avendo saputo emulare "con macchine e con fabbriche meravigliose i più chiari matematici, senza aver mai studiato, e senza saper leggere"[2].

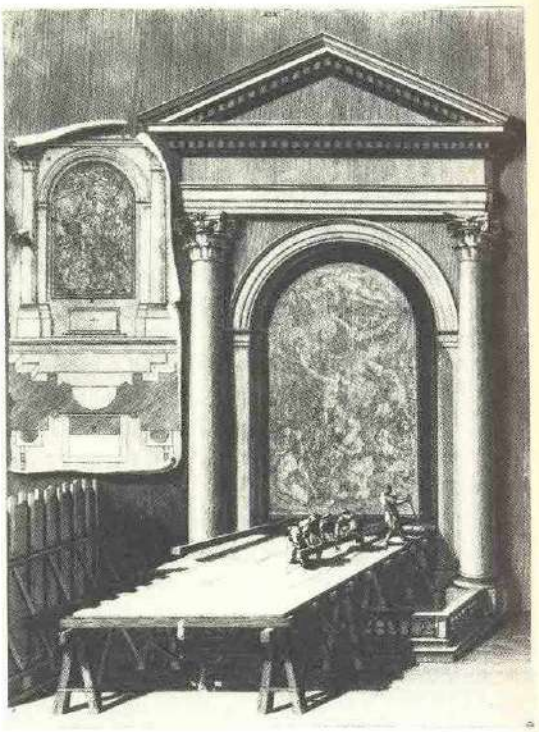
Di un procedimento del tutto diverso dallo strappo mediante l'incollatura di tela o carte sul colore dell'affresco dà notizia l'opuscolo di un estrattista minore attivo a Roma nell'Ottocento, il copista di pitture antiche Carlo Ruspi, il quale, dopo aver descritto uno dei soliti metodi di stacco degli intonaci affrescati, ricorda un "metodo adottato dai napolitani":

"Praticano dapprima una traccia quadrata attorno alla pittura, sia di qualunque grandezza, e v'incastrano un solido telajo di legno costrutto a mo' di cassa il quale penetri nell'interno del muro tanto quanta è la grossezza del masso che tagliare si voglia. Coprono

84. Ludovico Carracci, Ecce Homo; trasportato a massello all'inizio del Settecento. Bologna, Santa Maria di Galliera.



85. Metodo usato per il trasporto del Martirio di San Sebastiano del Domenichino, da "Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia", Roma 1743.



appresso l'intiera pittura con un foglio di carta inumidita, affinché vi resti attaccata; e collocandovi sopra una tavola grande quanto è il dipinto fatta a forma di coperchio, la fermano attorno al detto telajo con viti di ferro, in guisa però che rimanga scostata dal dipinto un'oncia o più. Ermeticamente compaginato tal coperchio, gettano nel vano tra questo e la carta del gesso liquido e, poi che siasi indurito, con lamine di ferro acconcie traggono fuori l'incollatura che contiene la pittura oppure segano in quella grossezza che vogliono".

A Napoli rimanda anche l'abate di Saint-Non con la descrizione del metodo che veniva impiegato nella seconda metà del Settecento per trasportare le pitture di Ercolano: "Dopo avere inciso a piccoli colpi di martello il muro attorno al dipinto che si vuole trasportare, si fa in modo, per quanto è possibile, che i quattro lati stiano ad angolo retto; dopo di che vi si appoggiano sopra quattro liste di legno contenute e fermate da lunghe viti di ferro. Compiuta questa operazione, si sega il muro da dietro e si toglie quindi il dipinto prendendo la precauzione di controfondarlo con una tavola di una specie di ardesia o di lavagna... Tutti i dipinti di mediocre grandezza sono stati staccati senza soffrire alcuna alterazione. Non si deve che sorreggerli con un bordo di ferro battuto e controfondarli con questa lavagna".

Il De Dominici ricorda gli estrattisti Nicolò Di Simone ed Alessandro Majello, attivi soprattutto nel trasporto su tela di tavole che si scrostavano; di dipinti murali cita solamente una lunetta a tempera di Battistello nella chiesa di San Giuseppe a Chiaia, portata su un "tavolone" nel 1720. Il loro metodo non era però applicabile ai veri e propri affreschi; col loro "segreto meraviglioso" erano in grado di "scrostare" le pitture dipinte sul muro, "pur che però siano dipinte a olio"[3].

Agli inizi del secolo XVIII un vero e proprio metodo di strappo degli affreschi viene scoperto da Antonio Contri di Ferrara. Il Lanzi stesso ne ricorda l'attività:

"Varie sperienze tentate per un intero anno gl'insegnarono a formare una colla o bitume che voglia dirsi, che distendeva sopra una tela pari alla pittura che volea trasferirvi. Applicata alla pittura, e calcatala ivi con mazzuola di legno, tagliava la calce all'intorno, e applicava alla tela una tavola bene appuntellata, perché il lavoro facesse presa e venisse uguale. Dopo alcuni dì staccava destramente dal muro la tela, che traeva seco la pittura; e, distesala in piana tavola, le applicava posteriormente un'altra tela inverniciata di una composizione più tenace della prima. Indi ponea sopra il lavoro un cumulo di arena, che ugualmente in ogni punto lo comprimesse; e dopo una settimana rivedeva le due tele, distaccava la prima con acqua calda, e allora rimaneva nella seconda tutto il dipinto tolto dal muro".

Il Cavazzoni aveva veduto un suo strappo nel 1729, restando sorpreso che non si trattasse dello stacco dell'"incrostatura della calce dipinta", ma dell'estrazione del solo colore, "di cui nella calce non resta che qualche segno, ove il colore era più denso ed oscuro", e si meraviglia che il primo segreto con cui si traeva il colore dall'intonaco fosse poi "vinto" dall'altro col quale si portava il colore sopra alla nuova tela.

Il Baruffaldi dà le notizie più particolareggiate sul Contri. Aveva eseguito il primo esperimento completamente riuscito su parte di un fregio con architetture e battaglie nel palazzo Schinchinelli Manfredi di Cremona: tre battaglie ed alcune figurine in chiaroscuro; nella stessa città il Contri compie anche il trasporto di un sopracamino di Bernardino Campi raffigurante "una bellissima donna in piedi, la quale si poneva un tizzone ardente alla bocca, forse intesa per la famosa Porzia romana, d'altezza al naturale": il più grande dei suoi trasporti.

Nel 1728 gli si presenta l'occasione per altri strappi a Ferrara: l'abate di San Giorgio gli offre di staccare il *Convito di Baldassarre* dipinto ad olio su muro da Tommaso Laureti; un'opera che, per le grandi dimensioni, non si poteva rilevare "tutta d'un colpo, come doveasi e la natura del segreto portava". Infine il Baruffaldi stesso offre l'occasione di trasportare su tela due di quattordici teste di Domenico Panetti, staccate con la crosta di intonaco da una *Storia di San Maurelio* andata distrutta durante la ricostruzione di una nuova cappella in San Giorgio. Il Contri ne scelse due "d'eguale grandezza col prospetto l'una in faccia all'altra", facendosi dare solamente un telaio di legno e due pezzi di tela rada. Dopo circa quindici giorni, il Baruffaldi si vede recapitare un canestro col telaio "con sopra inchiodata la tela, e su d'essa tela le due teste così ben adattate come se vi fossero state dipinte di primo pennello: anzi (e questo è il più mirabile) separatamente v'erano i due pezzi di muro già datigli, scrostati e spogliati affatto d'ogni colore e con null'altro che quello della calce, e qualche segno del calco, e di qualche prima ombra di colore".

Lo scrittore ferrarese si sorprende soprattutto perché "essendo le dette pitture fatte a guazzo o sia a fresco, e non a olio, poca o nessuna superficie sul muro rimane, bevendo la calce tutto l'umido ed il colore; e pure tutta la dipintura, com'era prima, tale e quale qui appariva, se non più fresca e netta dalla polvere che col lungo tratto del tempo potea essersi su quel dipinto attaccata". Non conosciamo nessun saggio di estrattista del Contri, ma i trasporti eseguiti nel XVIII secolo non sono rari; anche a Cremona si conservano nella pinacoteca due putti ed un *Curzio Rufo* staccati nel 1776, data ormai troppo tarda per metterli in rapporto con la sua tecnica[5].

2. Primi trasporti da tavola

In una delle lettere familiari dall'Italia (datata 1740, ma scritta vari anni dopo) il presidente de Brosses ricorda un artigiano di Roma che trasportava i quadri ad olio da tela o da tavola su nuovi supporti: un operatore modesto che assieme al colore trasportato restituiva la vecchia tela o la tavola tarlata ed era del tutto ignaro di restauro pittorico. Il suo metodo non era applicabile agli affreschi e per i quadri su tavola egli chiedeva un prezzo cinque volte superiore ai dipinti su tela. Nel palazzo Pamphili il de Brosses aveva visto alcuni quadri che erano stati trasportati e si trovavano perciò in ottime condizioni. Tuttavia, osserva il presidente, una scoperta del genere sarebbe stata utile soprattutto per gli affreschi che più di altre pitture possono soffrire per l'ambiente nel quale si trovano. Per le pitture ad olio, probabilmente, quest'artigiano poteva eseguire anche trasporti da rame e da vetro:

"Incolla il suo quadro, dalla parte della pittura, su di un corpo che sia flessibile e rigido con un preparato di cui ha il segreto; poi imbibe a fondo il quadro con un liquido che distacca la pittura dalla sua vecchia tavola o dalla sua vecchia tela. Dopo di che egli arrotola con cura e con pazienza sia la pittura che la vecchia tela finché non siano interamente distaccate l'una dall'altra... Fatto questo, distende di nuovo la sua pittura applicandola su di una tela nuova (se con l'imprimitura o no questo non mi è stato detto), poi con un artificio, probabilmente, più o meno analogo, distacca, la pittura dal corpo al quale l'aveva incollata per darle maggior consistenza".

Nel 1769 Joseph-Jerôme de la Lande ricorderà Domenico Michelini quale autore del trasporto su nuova tela di un *Bambino* di Tiziano in palazzo Altieri a Roma: un lavoro eseguito nel 1729; un Michelini di Roma è anche citato da Luigi Crespi come buon restauratore e, nel 1721, Charles-François Poerson ricordava di avere incassato a Roma alcuni quadri da mandare in Francia con l'assistenza del cavalier Luti e del Signor Domenico, "il quale è eccellente per riparare i quadri: è lui che ha il segreto e l'abilità

di levare il colore di un quadro e di metterlo su una nuova tela in modo che è quasi incredibile; ma è una cosa che ho visto e di cui non posso dubitare". La firma del Michelini e la data del 1714 si trovavano dietro all'*Andata al Calvario* di Paolo di Giovanni Fei, oggi a Memphis, quando la pubblicava Adolfo Venturi nel 1906[6]. 87

Al principio del Settecento si incontrano perciò in Italia vari operatori che trasportano quadri: i Maiello di Napoli, il Signor Domenico, l'artigiano visitato dal presidente de Brosses, oltre al Contri che scopre un segreto diverso da loro ed è in grado di estrarre gli affreschi dall'intonaco. Francesco Maria Riario è un personaggio diverso da questi artigiani, ma dai contorni estremamente imprecisi: un nobile dilettante che si dedica all'ottica, alla fisica ed al restauro dei vecchi dipinti. Nel 1751 i "Mémoires de Trévoux" ricordano un Riario, il quale, cronologicamente, non può coincidere con l'allievo del Tiarini che Gaetano Giordani dice essere morto nel 1676, dopo aver eseguito alcuni trasporti di dipinti. Il Riario di cui si ha notizia in Francia avrebbe trasportato dai soffitti dell'Hôtel Bouillon vari riquadri del Le Sueur dipinti su intonaco; il "Mercure de France" del 1756 ricorda un Riario, "gentiluomo italiano, buon pittore ed espertissimo in fisica, medicina, chimica, ottica etc.", il quale nel 1741 aveva dato un saggio di trasporto a Bruxelles[7].

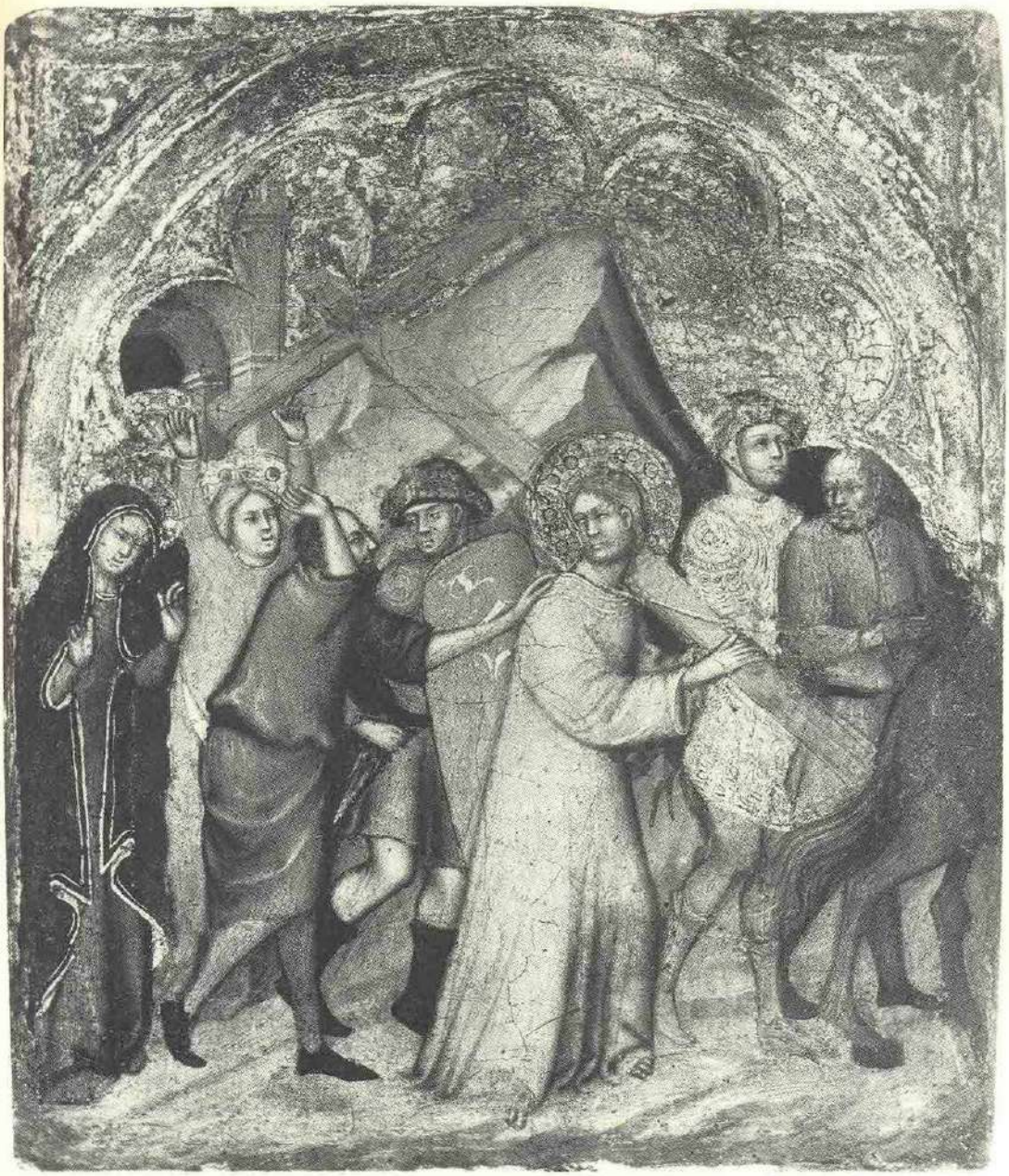
Non è casuale che molte di queste notizie di trasporti eseguiti in Italia vengano da fonti francesi, dato che proprio in Francia, si va manifestando sempre più chiaramente quell'interesse per le arti meccaniche che è fra i motivi ispiratori dell'*Encyclopédie*. Nel discorso preliminare alla grande opera, d'Alembert osserva sulla distinzione fra arti meccaniche ed arti liberali:

"Poiché le arti meccaniche dipendono da una operazione manuale e sono, mi si permetta il termine, asservite ad una specie di pratica cieca, sono state abbandonate a quelli tra gli uomini che i pregiudizi hanno posto nella classe più umile. L'indigenza, che ha costretto questi uomini ad applicarsi ad un simile lavoro, più spesso di quanto il gusto o l'attitudine ve li abbiamo avviati, è divenuta in seguito una ragione per disprezzarli, tanto essa nuoce a ciò a cui si accompagna. Quanto alle operazioni libere dello spirito, esse sono state l'appannaggio di quelli che si sono creduti a questo proposito i più favoriti dalla natura. Tuttavia la superiorità che le arti liberali hanno su quelle meccaniche, per il lavoro che le prime esigono dallo spirito e per la difficoltà di eccellervi, è sufficientemente compensata dalla utilità ben superiore che, per la maggior parte, le seconde ci procurano. Questa utilità stessa ci ha spinto a ridurle ad operazioni meccaniche, per facilitarne la pratica ad un maggior numero di uomini. Ma la società, pur rispettando secondo giustizia i grandi geni che la illuminano, non deve avvilire le mani che la servono... e qual differenza reale v'è tra una testa riempita di fatti senz'ordine, senza uso e senza connessione, e l'istinto di un artigiano ridotto all'esecuzione meccanica?"

Diderot analizza ancor più radicalmente la distinzione fra arti liberali ed arti meccaniche nella voce *Art*: "benché fondata, ha avuto un cattivo effetto, svilendo persone rispettabilissime e molto abili e rafforzando in noi non so qual naturale prigrizia, la quale ci portava già fin troppo a credere che applicarsi con costanza e continuità agli oggetti particolari, sensibili e materiali fosse un derogare alla dignità dello spirito umano, e che praticare o persin solo studiare le arti meccaniche significasse abbassarsi a cose la cui ricerca è laboriosa, la meditazione ignobile, l'esposizione difficile, il commercio disonorante, il numero inesauribile, il valore minimo... Mettete su un piatto della bilancia i vantaggi reali delle scienze più sublimi e delle arti più onorate, sull'altro quello delle arti meccaniche, e constaterete che la stima fatta delle une e delle altre non è stata distribuita

86. *Jacopo Palma il Vecchio, Deposizione; trasportata su tela da Robert Picault nel 1748. Bruxelles, Musée Royaux.*

87. *Paolo di*
Andata al C
su tela da D
nel 1711.
Memphis, B
Art Center.



87. Paolo di Giovanni Fei,
Andata al Calvario; trasportata
su tela da Domenico Michelini
nel 1711.
Memphis, Brooks Memorial
Art Center.

in proporzione a tali vantaggi, e che gli uomini i quali si sono sforzati di farci credere che eravamo felici sono stati molto più lodati di quanti si sono sforzati di renderci più felici davvero"[8].

Gli stessi gesuiti non si mostrano estranei a questo clima di interesse per le parti meccaniche, i loro "Mémoires de Trévoux" sono anzi una delle fonti che seguono con maggiore attenzione i primi lavori di Robert Picault, il restauratore che col trasporto su tela di alcuni grandi dipinti risponde adeguatamente alle aspettative sul contributo al progresso da parte delle arti meccaniche.

Già "pulitore dei bronzi e delle dorature del re", secondo un articolo del "Mercure de France" del 1746, i suoi primi esperimenti risalivano a circa sei anni prima; fra il 1744 ed il 1745 aveva trasportato alcuni dipinti murali di Antoine Coypel nel castello di Choisy; nel 1747, alla demolizione della Scala degli Ambasciatori di Versailles, la *Presa di Cambrai*
86 di Van der Meulen, dipinta su intonaco ; nel 1748 la *Deposizione* di Palma il Vecchio oggi a Bruxelles ed un quadro attribuito al Parmigianino. È a proposito di questo dipinto che Picault fa notare come la pittura , con la possibilità di rinnovare il trasporto ogni volta che fosse stato necessario, era stata sottoposta ad un intervento il quale "perpetuerà i quadri e renderà i pittori immortali con l'aspetto stesso delle loro opere"; ripetendo le esperienze, sperava in futuro di poter eseguire tali operazioni in minor tempo e si augurava che il re gli venisse incontro permettendogli di acquistare utensili come presse a rullo che per il momento non si poteva permettere[9].

Fra il 1749 ed il 1750 Picault trasporta la *Carità* di Andrea del Sarto; descrive il suo lavoro nel promemoria presentato per il pagamento: "Un quadro dipinto da Andrea del Sarto nel 1518 che rappresenta la Carità... dipinto su una tavola di quercia di quattro tavole riunite ed incollate che ha 5 piedi e 10 pollici di altezza su 4 piedi e due pollici di larghezza. La quale pittura è stata levata e trasportata da tavola su tela dopo aver tolto e riparato migliaia di ridipinture che servivano a fermare tutti i punti sollevati che erano innumerevoli, e che impedivano di vedere il puro pennello di Andrea del Sarto, il che mi ha causato difficoltà e precauzioni incredibili. Dopo tutte queste operazioni, questa pittura è stata incollata solidamente su una tela greggia ben tesa su un telaio regolabile. Lavoro di circa nove mesi tanto di giorno che di notte".

Il ritocco pittorico della *Carità* venne poi eseguito da un altro restauratore, il famoso Collins. Una lettera dell'Accademia di Pittura a Charles Coypel, del 7 giugno 1750, faceva notare l'ammirazione generale suscitata dall'esposizione del quadro trasportato con accanto la vecchia tavola: "Non si è alzata che una voce per chiedere che ci si serva dello stesso mezzo per prevenire la rovina del *San Michele* di Raffaello, che deperisce di giorno in giorno"[10].

Il *San Michele* e la *Sacra Famiglia di Francesco I* erano i quadri più famosi delle collezioni reali, ciononostante erano sottoposti continuamente ai trasferimenti abituali a tutte le pitture della guardaroba: nel 1749 un rapporto indirizzato al direttore dei Bâtiments ne faceva presente la conservazione in questi termini:

88-91 "La *Sacra Famiglia* ed il *San Michele* di Raffaello, i due quadri che meritano la maggior attenzione fra tutti quelli che il re possiede, sono dipinti su tavola, il che, aggiungendosi alle loro cornici, li rende di un peso eccezionale e di conseguenza molto difficili da maneggiare; vengono trasportati al deposito dei quadri quando si cambia l'arredo del grande appartamento del castello di Versailles, e soffrono tanto più nei trasferimenti quanto la pittura si è sollevata in più punti e cade in scaglie, incidente che è inevitabile nelle pitture su tavola. Il *San Michele* è stato così maltrattato in passato che si è stati

obbligati a ritoccarlo in più punti a più riprese. La *Sacra Famiglia* è ancora nella pristina purezza ma non potrà conservarsi a lungo, c'è anche da temere che un giorno si sia costretti a portarla su tela col nuovo segreto praticato da Picault; ma essendo un rimedio estremo al quale non far ricorso che più tardi possibile, sarà bene per averne cura o dare ordine che, qualsiasi cambiamento si introduca negli arredi, essi restino sempre al loro posto, o di cercare una collocazione nel castello il più vicino possibile all'appartamento ed allo stesso piano in cui si trovano, senza portarli al deposito dell'hôtel de la Surintendance".

Il 28 novembre 1750 l'Accademia di Pittura esaminò il *San Michele* per decidere i provvedimenti da prendere per la sua conservazione, se, dopo le esperienze di Picault sull'Andrea del Sarto e sul dipinto murale di Van der Meulen, fosse opportuno affidargli anche il quadro di Raffaello per sottoporlo alla stessa operazione. Risultò che si stavano per verificare innumerevoli cadute e che indubbiamente, volendo riparare il dipinto lasciandolo sul presente supporto, "si sarebbe costretti non solamente a conservare le vecchie ridipinture, ma ad aggiungerne delle nuove", replicando in futuro tali ridipinture, e, nel corso di pochi anni, non sarebbe rimasto più in vista niente del dipinto originale; affidandolo a Picault per il trasporto, "si conserverebbe tutto quello che resta di puro di Raffaello, ma ancora... avendo il ricordato signor Picault anche il segreto per togliere le ridipinture, si potrebbero riportare in luce delle indicazioni per i contorni e per il colore". Per convincersi di questo vantaggio, basta considerare che "quando in un punto di un quadro c'erano delle parti scagliate, colui che era incaricato della riparazione per riaccordare il quadro ridipingeva tutta quella parte, il che si è verificato soprattutto sulla figura del demone atterrato di questo quadro di Raffaello; invece attualmente non si richiama la parte necessaria che con delle punteggiature". 88, 89

Il 10 gennaio 1751 veniva redatto un accuratissimo rapporto dello stato di conservazione del dipinto prima del trasporto, firmato da Coypel, Portail, Charles Vanloo, Lépicié, membri della Commissione Reale di Pittura. D'Alembert, nel discorso preliminare all'*Encyclopédie,* discutendo del progresso delle arti, affermava che Raffaello e Michelangelo avevano portato le belle arti "ad un punto di perfezione tale da non essere ancor oggi superato" e, nella Francia di quegli anni, non si sarebbe potuto concepire un restauro più impegnativo di quello del *San Michele,* una delle grandi creazioni del genio umano. L'accuratezza stessa con la quale viene redatto il rapporto prima dell'inizio del trasporto dimostra la serietà con la quale se ne considerava il restauro: coperto di innumerevoli ridipinture, soprattutto negli scuri, il *Grand Saint Michel* seguitava a scagliarsi ed in più punti mostrava l'imprimitura chiara su cui era stato dipinto: "è facile accorgersi che questo quadro è nello stato più deplorevole, soprattutto nella parte in basso (cioè dal ginocchio di San Michele in giù); dal punto in cui è dipinto il ginocchio in su, compresa la totalità del cielo, i panneggi ed il paesaggio si sono conservati più puramente sebbene estremamente danneggiati, non lasciando individuare una superficie di due pollici quadrati che non minacci di scagliarsi e che non sia già stata malamente restaurata".

Fra tanto entusiasmo non fecero presa le prime obiezioni mosse in una lettera sui quadri reali esposti al Lussemburgo, datata 10 dicembre 1750 e pubblicata nei "Mémoires de Trévoux" del gennaio seguente; si metteva in discussione l'originalità del procedimento di Picault ricordando il soffitto del Le Sueur staccato dall'Hôtel Bouillon dal Riario, si accennava alle analoghe operazioni viste dal presidente de Brosses presso il principe Pamphili a Roma. Ma il mese successivo nella stessa rivista apparivano delle *Observations sur l'art de conserver les ouvrages de peinture qui menacent ruine* del padre Berthier, le più lusinghiere che si potessero immaginare per Picault: in generale i dipinti vanno perduti

più per il degrado dei loro supporti che per la rovina del colore. Indubbiamente Picault, come sulla *Carità* di Andrea del Sarto, riuscirà bene anche sul quadro di Raffaello, la cui tavola, come diceva Plinio per la *Venere* di Apelle, *"consenuit carie"*. I capolavori sono al sicuro dalle ingiurie del tempo e, tutte le volte che se ne presenterà la necessità, il *San Michele* potrà essere nuovamente trasportato.

Viene anche riferito quale era il metodo impiegato dal restauratore: "Il Signor Picault lavora a lungo prima di togliere un quadro dal suo fondo. Questa preziosa epidermide, se ci possiamo esprimere in questi termini, è talmente inerente alla materia che l'aveva accolta che solamente il fuoco, ed un grande fuoco, assieme ai liquori che costituiscono il segreto, può appena portare a termine l'operazione... questo fondo nuovo che riceve prontamente ciò che è stato separato dal vecchio è imbibito di una forte composizione che si chiama 'maroufle'; e le figure dipinte, applicate su questo mastice, contraggono un'adesione straordinaria col nuovo fondo; vi si identificano, per dir così, formano un insieme pressoché indissolubile: è questo che fa pensare e dire che i dipinti così trasportati acquistano una seconda durata maggiore di quella originale". Quando solamente una parte del supporto di una pittura sia deperita, Picault può eseguire trasporti parziali che permettono di riparare la tavola o la parete dipinta e di ricollocare poi al suo posto il pezzo provvisoriamente trasportato[11].

Nel corso del 1751 le collezioni reali gli affidarono anche il trasporto di un tondo attribuito a Leonardo e tanto l'Accademia di Pittura che i "Mémoires de Trévoux" esprimono la loro ammirazione per il trasporto di una Madonna di Raffaello del duca di Orléans[12]. Alla fine dell'anno, ultimato il lavoro sul *San Michele,* il restauratore indirizza un "Mémoire" alla direzione dei Bâtiments nel quale, in risposta a coloro che, rimproverandogli i prezzi troppo alti, ironizzavano se egli adoperasse dell'oro, espone le difficoltà del suo lavoro: fa presente di dover lavorare ininterrottamente, giorno e notte, rinunciando alle ore di sonno; durante gli otto mesi occorsi per il trasporto del *San Michele*, per tre non si è mai coricato. Il Van der Meulen, l'Andrea del Sarto ed il tondo creduto di Leonardo, dei quali chiedeva il pagamento, avevano richiesto venti mesi di lavoro, durante i quali aveva messo in rischio la sua stessa salute, date le sostanze solforose e nitrose che era stato costretto a respirare durante l'operazione.

Le somme richieste vengono notevolmente ridotte (e lo sconto era prevedibile, per cui non è questo l'elemento su cui insistere per dimostrare l'esosità di Picault): delle settemila lire richieste per il Van der Meulen ne vengono pagate tremila, l'Andrea del Sarto viene portato da seimila a duemilacinquecento lire, il tondo leonardesco da duemilacinquecento a milleduecento; anche il *San Michele* sarà pagato settemila lire invece delle undicimilacinquecento richieste. Anche se i pagamenti vengono ridotti e tardano ad arrivare, nel maggio 1752 a Robert Picault viene assegnata una pensione di millequattrocento lire all'anno ed il 7 ottobre l'Accademia di Pittura esprime la sua soddisfazione per il successo del trasporto del Raffaello: "le opere degli antichi maestri saranno al sicuro dagli oltraggi del tempo e riprenderanno una nuova vita grazie ad un segreto che non si portà mai lodare adeguatamente".

Il 18 ottobre il *San Michele* veniva esposto al pubblico al Lussemburgo.

Nel corso del 1752 (l'anno del sequestro dell'*Encyclopédie*) il successo di Picault declina rapidamente ed alla sostituzione negli appalti dei restauri reali si accompagna una letteratura sempre meno favorevole al restauratore. Il 10 dicembre Marigny respinge le sue richieste di pagamento: "Più ho esaminato e fatto esaminare i vostri quattro conti, meno trovo proporzione fra i vostri prezzi e quelli delle opere più belle che il re fa eseguire

ai migliori artisti. È sorprendente ed indecente che voi chiediate altrettanto se non di più per togliere un quadro dalla tavola e metterlo su tela di quello che l'autore non abbia avuto per eseguirlo. Una volta trovato il vostro segreto, del quale siete stato ampiamente ricompensato, quale sforzo di genio fate mai per la vostra operazione?"[13].

3. Polemiche su Robert Picault

Le obiezioni sul limitato "sforzo di genio" necessario a Picault per eseguire i suoi trasporti tornano nelle repliche di Jacques Gautier d'Agoty agli articoli dei "Mémoires de Trévoux". Le sue osservazioni su *l'art de conserver les belles peintures* rispondono all'articolo del febbraio 1751 descrivendo minutamente il metodo con cui un "virtuoso" italiano a Marsiglia aveva trasportato su nuova tela una *Giuditta* creduta del Domenichino, sulla quale il Gautier aveva eseguito il restauro pittorico. Diversamente da Picault, questo virtuoso aveva trasportato il quadro distruggendo il supporto senza agire direttamente sul colore:

"Quest'italiano mise abilmente il suo quadro, nonostante che fosse molto grande, rovesciato su una gran tavola liscia, dopo averlo ben pulito e dopo aver imbibito la tela di acqua bollente; quando questa tela fu sufficientemente ammorbidita, rivoltò il suo dipinto e lo rimise sul tavolone, in modo che era allora padrone di tenderlo con le braccia e di inchiodarlo tutto attorno. Essendo il quadro così inchiodato e ben teso, mise sopra alla pittura una mano di colla forte ben calda sulla quale dispose una tela consunta della stessa grandezza del quadro, la incollò sul dipinto e la inchiodò tutta attorno, e fece infine esporre il quadro al sole perché tutto si seccasse il prima possibile.

L'italiano staccò poi il quadro fermato fra due tele e lo inchiodò di nuovo a faccia in giù con sopra la sua vecchia tela, e, dopo aver formato un bordo di cera tutto attorno, ed aver disposto la tavola perfettamente in piano, cosparse la tela vecchia di acqua seconda, cioè di acqua forte mescolata con acqua pura, in dosi adatte per non bruciare la pittura (il che è facile verificare quando, mettendo un dito nell'acqua seconda essa non l'ingiallisce). Lasciò lavorare l'acqua seconda finché la tela non fu tutta corrosa, il che si vedeva quando si distaccava facilmente; allora tolse l'acqua seconda raccogliendola in recipienti di terra e con una spatola tolse i filamenti che avevano costituito questa tela, e la crosta di pittura restò libera, rovesciata incollata sulla tela consunta a cui ho accennato.

Non è difficile indovinare che cosa fece il virtuoso dopo questa operazione: pulì con acqua chiara la sua crosta e l'asciugò con una spugna morbida, lasciandola asciugare perfettamente. Poi all'indomani vi passò una mano di colla nella quale mise un po' d'acqua vite per renderla più forte e rincollò in questo modo, con una facilità ammirevole, il suo quadro su di una tela nuova, facendo attenzione a premerla ovunque con le mani dopo averla applicata affinché non vi fosse nessun punto in cui la tela non facesse presa perfettamente con la pittura.

Poi prese la precauzione con delle tavole di piombo, di marmo o di altro materiale, di sottoporre tutto al loro peso, asciugando ogni tanto con un panno il dietro della tela per non farla incollare con queste tavole. Dopo aver fatto seccare il tutto, schiodò la prima tela per staccarla dalla tavola; fatto questo la rivoltò di nuovo ed inumidì di acqua seconda la tela consunta che la copriva, cosa che a quel punto fu estremamente facile. Infine tolse la colla che restava sulla superficie del quadro con dell'acqua tiepida e quando fu asciutto, io dipinsi le teste ed i panneggi che mancavano. L'italiano mi disse che quando questi quadri sono su tavola, si fa pressappoco la stessa operazione, e che, rivoltato il quadro, si toglie facilmente il legno corroso, e che si toglie quello che non è corroso con una pialla

88. Raffaello, Grand Saint Michel; trasportato su tela da Robert Picault nel 1751 e trasportato su nuova tela nel 1777. Parigi, Museo del Louvre.

89. Raffaello, Grand Saint Michel, particolare. Parigi, Museo del Louvre.

riducendolo ad uno spessore facile a corrodersi con l'acqua seconda...".

Già in queste osservazioni il Gautier accenna al problema se quella di Picault fosse un'arte, come aveva suggerito il gesuita Berthier, o semplicemente un segreto, problema che discute ampiamente nell'osservazione dedicata a *l'art de conserver les belles peintures,* dove prende in esame le repliche dei "Mémoires de Trévoux" del febbraio e dell'aprile 1752.

Fra quello che non si può considerare altro che un *segreto* col quale Picault trasporta i dipinti, ed un'*arte*, esiste la stessa differenza che fra la scoperta di un topico e la chirurgia. La rivista dei gesuiti risponde nel febbraio 1752, recensendo la prima edizione del Gautier d'Agoty, opera che, vi si prevede, farà nascere una di quelle guerre letterarie utili alle scienze ed alle arti. Il padre Berthier fa osservare che l'invenzione di Picault partecipa del segreto nel liquore o droga con cui si staccano le pitture dal loro fondo, ma anche dell'arte in tutti gli accorgimenti necessari a metterla bene in opera. Del trasporto del *San Michele,* che era stato esposto a Versailles, il Berthier nell'aprile 1752 osserva che "tutta la corte e tutta Parigi sono testimoni del successo di quest'artista".

La successiva edizione del Gautier comprende un'ottava osservazione, articolata in due questioni: se quella di Picault sia un'arte e se sia preferibile il suo metodo a quello visto praticare a Marsiglia. La prima replica, più che rivolta al gesuita, sembra una risposta alle osservazioni sulla distinzione fra arti liberali ed arti meccaniche di d'Alembert e, soprattutto, di Diderot apparse nel primo volume dell'*Encyclopédie*: "Se le qualità che il Padre Berthier attribuisce al Signor Picault avessero luogo, le arti si confonderebbero con i segreti, i segreti con i mestieri et i mestieri con le occupazioni più vili. Gli artisti non sono degli operai, sono dei saggi che mettono in azione lo scalpello e la lancetta, il pennello ed il bulino, la squadra e la bussola, e che costruiscono un gradevole gioco con la rima e con i suoni".

Gli artisti veri e propri si possono definire *"savants"*, dato che un chirurgo deve conoscere l'anatomia e la medicina, un pittore deve essere fisico ed anatomista, uno scultore ed un incisore non possono fare a meno di conoscere la macchina animale, un architetto la meccanica ecc. Privi di questi fondamenti, gli artisti sono tali soltanto di nome. Picault per i trasporti di quadri non ha bisogno di essere filosofo né medico o astronomo o geometra, non sembra che il segreto di trasportare le croste di colore lo porterà un giorno a professare una scienza, dato che non è né pittore né disegnatore ed il suo sapere consiste solamente nella pratica del segreto.

L'attenzione che gli è necessaria per mettere in esecuzione il suo sistema di trasporti è paragonabile alle cautele che usa un tagliapietre nel timore che un masso di eccezionale grandezza lo possa schiacciare; come il tagliapietre non esce dalla sua condizione di non-artista per la preziosità dei materiali che lavora, così, ai fini di una valutazione dell'attività di Picault è indifferente che trasporti Raffaello e Michelangelo o le insegne del ponte Notre-Dame: la sua posizione resta accanto ai pulitori di quadri ed ai corniciai.

Passando poi a discutere se sia preferibile il metodo di Picault o quello del "virtuoso" italiano, il Gautier fa notare che questi elimina il vecchio supporto senza agire sul colore, cioè senza ricorrere all'ammorbidimento della sua pellicola come è certamente necessario a Picault; il quale perciò corre il rischio di farla dilatare o contrarre troppo ed ha il solo vantaggio di conservare la vecchia tavola scheggiata e tarlata. Il solo inconveniente del metodo visto praticare a Marsiglia è quello di non poter essere applicato ai dipinti murali per i quali (precisando che devono essere ad olio) il Gautier propone questo sistema di trasporto, dicendolo usato da Picault:

"Si devono lavar bene le pitture ad olio su intonaco con dell'acqua vite e si deve togliere loro con cura la polvere ed il fumo che possono averle alterate nel corso del tempo. Allora per lo spazio di qualche giorno, secondo le necessità e la secchezza dei dipinti, si devono umettare con spirito di trementina e dar loro una certa untuosità assolutamente necessaria alle vecchie croste di colore. Alla fine di questa operazione, quando giudicate che la pittura sia un po' ringiovanita, vi si deve passare una colla forte di Fiandra, ben calda e ben unita, e si deve fare lo stesso su di una tela fine, volendo su una tela d'Olanda, ed incollare questa tela su i dipinti ad olio che ci si propone di togliere dal muro.

Se la pittura è leggera e troppo superficiale, invece che della tela ci si serve semplicemente di carta e la si incolla sulla pittura al posto della tela; ma se il dipinto è vasto e se il colore è spesso e ben impastato, allora è assolutamente necessario servirsi della tela, che sia ben tesa; la si deve fermare tutta attorno con punte di ferro per impedirle di raggrinzirsi, e la si deve lasciar asciugare per ventiquattr'ore. Vi accorgerete che i bordi della pittura, non appena la tela è asciutta, si distaccano dal muro, soprattutto se nel luogo in cui si trova il dipinto vi mettete una stufa o se il sole batte sulla pittura che vi siete proposti di staccare.

Per concludere l'operazione (operazione che, secondo il Padre Berthier fa l'ammirazione di tutta Parigi) si deve distaccare con cura dal muro la tela che porta via con sé il colore ad olio; e nei punti in cui il colore fa un po' troppo presa, il che accade sovente, bagnate il muro di acqua seconda e con l'aiuto di un coltello a spatola, distaccate abilmente con una mano il pezzo di intonaco mentre tirate la tela con l'altra. Con un po' di pazienza voi toglierete un quadro lungo venti tese, se fosse il caso; e se la necessità vi obbliga a toglierlo a pezzi ed a settori, prenderete a questo effetto le dimensioni necessarie. La crosta tolta ed incollata sulla tela dalla parte delle figure si ammorbidisce come si vuole e si incolla agevolmente su un'altra tela per farla servire di fondo al dipinto; e quando ci si è ben assicurati che la pittura sia ben incollata sul fondo che le si destina, si procede con l'operazione dell'acqua forte come ho descritto a proposito del segreto dell'italiano".

Le verifiche compiute recentemente sulla *Carità* di Andrea del Sarto dimostrano che questo metodo, necessario per i dipinti murali, non era il solo usato da Picault e che le dichiarazioni che lui stesso ed il Padre Berthier facevano sull'uso del calore e di sostanze nitrose e solforose avevano un fondamento di verità. Egli aveva infatti usato vapori di acido nitrico che agivano sui materiali dell'imprimitura e richiedevano una grande attenzione per impedire loro di agire anche sul colore. Alcune macchie grigie ed aloni verdastri sul cielo della *Carità* mostrerebbero che un perfetto controllo non era stato sempre possibile. In quanto al "maroufle", è risultato contenere colofonia e resinati di calcio e non ha rivelato una composizione adatta ad una buona durata, anzi, la mancanza di una vera e propria imprimitura ci fa capire perché per questi dipinti fu necessario un nuovo trasporto dopo pochi decenni[14].

Gli attacchi a Picault non si limitano a queste discussioni, per altri restauratori era anzitutto desiderabile sostituirlo nel trasporto dei quadri della collezione reale. Al Salon del 1752 la vedova Godefroid, loro restauratrice abituale, espone alcuni trasporti su tela di quadri appartenenti alle collezioni del conte di Caylus e di Crozat e l'anno dopo, quando viene richiesto a Picault il trasporto di un ritratto di uomo di Joos Van Cleve (allora attribuito ad Holbein) essa si offre di trasportarlo per cinquecento invece che per ottocento lire: il dipinto le viene consegnato nel marzo 1753 e nel giugno dell'anno dopo riceve l'autorizzazione ad esporre il restauro al Salon.

Il risultato di questa situazione è che Monsieur de Vahiny, alcuni anni dopo, a proposito delle richieste di pagamento di Picault, osserverà che il restauratore aveva avuto una considerevole pensione, e che da cinque anni non lavorava per i Bâtiments perché aveva chiesto settemila lire per il *San Michele* ed altrettanto per altri due vecchi quadri del re che gli erano stati affidati; dei "vecchi quadri" osserva che "...gli amatori furono tutti d'accordo che sarebbe molto meglio impiegare ventimila lire nell'acquisto di due bei quadri di qualcuno dei migliori maestri, che si sarebbero conservati freschi, sani ed interi, che impiegarne ventunmila per far trasportare dei vecchi dipinti per metterli su tela e che, una volta che vi fossero trasportati, non varrebbero cento scudi l'uno.

Tali furono le impressioni di Portail e del compianto Lépicier; questi sorpreso del prezzo eccessivo che il signor Picault pretendeva di mettere alle proprie opere e persuaso che le presunte droghe che il signor Picault diceva di impiegare per le sue operazioni non erano che un imbroglio, considerò nel 1752 il conto del signor Picault non alla stregua di quello di un farmacista, ma come quello di un ciarlatano; e per dimostrare che non si ingannava affatto, si rivolse a Madame Godefroid chiedendole se poteva trasportare su tela i vecchi dipinti a fresco o su tavola. Essa rispose a Monsieur Lépicier che avrebbe fatto questa operazione quando lo si volesse, confessandogli in buona fede che tutto il segreto consisteva in acqua calda e pazienza"[15].

Criticare Picault diventa un luogo comune: tutti si ricordano, adesso, di altri sperimentatori che avevano tentato il trasporto di quadri da tela o da tavola su nuova tela. Le lettere del Presidente de Brosses furono composte e divulgate in questi anni e certamente la notizia sul povero artigiano di Roma che trasportava i quadri su tela, ma non ne sapeva poi integrare le lacune, è suggerita dal successo che stava riscuotendo chi, come Picault, lasciava che altri (come Collins per l'Andrea del Sarto) eseguisse il restauro pittorico.

Nei *Mémoires de la Societé Royale des Sciences et Belles Lettres* di Nancy del 1755 appare una lettera del Cavaliere di Solignac sui trasporti operati in quella città fin dal 1736 da Léopold Roxin, pittore alla corte del duca di Lorena: a parte gli affreschi, questo restauratore si sentiva in grado di trasportare qualsiasi pittura. In appendice alla lettera, le memorie dell'Accademia di Nancy pubblicavano la descrizione del trasporto visto eseguire dal Gautier d'Agoty e riferivano le esperienze che, sulla scorta di essa, aveva eseguito un certo Credo, membro della Societé Royale. Usando dell'acqua seconda molto allungata, era riuscito a rimuovere intera una vecchia tela, senza corroderla come aveva fatto l'operatore del Gautier, e quindi con minor rischio che l'acido agisse sui colori. Sapendo identificare i solventi adatti, sarà possibile arrivare al trasporto dei dipinti da qualsiasi supporto: "c'è da presumere che con l'esperienza si giungerà a moltiplicare e facilitare i mezzi per conservare, trasportare, rinnovare e perpetuare le opere preziose dei grandi maestri"[16].

Il "Mercure de France" del gennaio 1756 pubblica la lettera anonima da Bruxelles sui trasporti eseguiti dal Riario nel 1741, accompagnando la notizia con le illazioni più malevole che la successione dei tempi potesse suggerire. Le notizie di restauratori e dilettanti che avevano trasportato dipinti e le descrizioni di metodi adatti a questa operazione diventano sempre più frequenti: i "Mémoires de Trévoux" del 1755 e 1756 ricordano un Sauvages, canonico di Verdun; Antoine-Joseph Pernetty nel *Dictionnaire portatif de peinture* del 1757 dice di non conoscere il metodo impiegato da Picault, ma di sapere come si possano trasportare i dipinti da una tavola all'altra; l'anno seguente anche

The Handmaid to the Arts del Dossie descrive in Inghilterra un metodo di togliere i dipinti ad olio dalla tela o la tavola su cui erano stati eseguiti e trasferirli interi e senza danno su nuovi fondi. Nel 1756 sia la voce *Tableau* dell'*Encyclopédie* che il trattato sui colori a smalto e da porcellana di Didier-François d'Arclais de Montamy, pubblicato postumo da Diderot, riportano uno stesso metodo per trasportare i quadri su nuova tela[17].

Ma anche il Gautier riconosceva che il metodo di Picault era il solo col quale si potessero trasportare i dipinti murali. Negava che fosse applicabile agli affreschi, anche se, a chi ha una conoscenza anche sommaria dei loro trasporti, non sfugge l'analogia fra il metodo che il Gautier descrive come proprio del Picault e la tecnica per lo strappo degli affreschi.

Nel 1745 e nel 1747 Picault si era recato a Fontainebleau per esaminare alcuni dipinti da staccare in vista dei rinnovamenti che il re desiderava di portare al suo appartamento; nonostante tutte le discussioni, nell'ottobre del 1756 riceve l'ordine di tornare ad esaminare queste pitture e fra il febbraio ed il settembre dell'anno seguente stacca gli affreschi del Primaticcio nella Chambre Saint-Louis ed alcuni monocromi dalla volta della Galleria di Diana: tutti affreschi attualmente dispersi, ma dei quali nel 1793 il figlio Jean-Michel Picault ricordava di avere presso di sé alcuni frammenti. Le numerose esperienze nel trasporto di dipinti della seconda metà del XVIII secolo impediscono di trarre dal suo testo indicazioni da applicare ai trasporti eseguiti alla metà del secolo; ma il distacco dei dipinti murali, in Francia, nello stesso periodo non sembra che sia stato sottoposto a notevoli cambiamenti, ed il bilancio dei pro e dei contro di questa operazione, quale si incontra in Jean Michel, può dare un'idea adeguata della qualità di questi primi trasporti di Picault padre. I difetti principali consistono nel fatto che "tutti i soffitti od altre composizioni dipinte su intonaco che sono stati staccate e messe su tela non sono altro che una crosta spessa incollata sul nuovo fondo e che, all'osservazione attenta, fa pensare che questa superficie dipinta ed applicata su tela non può durare. Guardate da vicino presso Monsieur Donjeux, un soffitto di Vouet, che si è detto di Le Sueur, e giudicate invece l'effetto che può lasciar sperare questa operazione da ciò che io posso fare in questo settore".

Per una buona riuscita si deve considerare che "i dipinti su intonaco (ed il cui merito giustifichi il trasporto) sono le sole pitture che, trasferite su tela, devono prenderne la tramatura, perché l'effetto che produce la cazzuola dentata di cui si serve il muratore, in casi simili, produce delle ondulazioni informi che fanno guadagnare al dipinto il cento per cento quando sia ben separato dal suo fondo e rimesso su tela, in quanto diviene pastoso e morbido prendendo la grana della tela. Ne posso dare la prova".

Sulla tecnica con cui vanno staccati gli affreschi veri e propri e sui suoi inconvenienti, Jean-Michel Picault osserva: "I dipinti a fresco trasportati e messi su tela, possono ancora prenderne la tramatura senza perdere del loro effetto né della loro bellezza, in quanto la superficie di questo genere di pittura ha ancor meno smalto e finezza di ogni altro. Dato che l'intonaco di calce e sabbia sul quale si deve dipingere non si fa che per quanto il pittore ne può coprire nella giornata e che egli, non appena il muro è parzialmente coperto di intonaco, non ha il tempo che di provare ad incidere il contorno dei suoi cartoni, etc. Ne risulta che i colori estremamente liquidi di cui si serve in casi simili si impregnano nella sabbia di questo intonaco e non lasciano nessuno smalto superficiale ai quadri di questo genere. I pochissimi dipinti a fresco di merito che si trovano in Francia sicuramente non hanno messo affatto i nostri restauratori in grado di trasportarli. Nel 1757 il mio compianto padre ricevette da Monsieur de Marigny l'ordine di andare a Fontainebleau

per staccarne sette dipinti a fresco che decoravano la Salle Saint Louis, come fece. Questi dipinti dovuti al Primaticcio, Niccolò dell'Abate etc. rappresentavano la storia di Troia. Tre di questi affreschi hanno dodici piedi di lunghezza su sei di altezza. Possiedo alcuni frammenti di questi dipinti"[18].

4. I "tableau du roy"

I frequenti restauri (puliture, foderature, rimozioni di ritocchi) hanno lasciato la loro impronta su molti dipinti prima e dopo il loro ingresso nell'antica collezione reale. Si pensi all'*Antiope* del Correggio, indebolita nelle ombre, spellata nel cielo, consunta lungo una cucitura che attraversa la tela in tutta la sua larghezza, ridotta alla traccia di quella che dovette essere la pittura originale nella pelle del leone su cui è steso il putto e nei piedi della donna addormentata. L'Engerand registra un restauro subìto da questa pittura verso il 1780 ad opera dell'Hoogstoel (il quale la pulì in soli sei giorni) ed una rimozione di ridipinture eseguita da François-Ferdinand Godefroid nel 1786: interventi che non è detto siano stati i primi. Non risulta invece che abbiano subito restauri settecenteschi alcuni dei quadri meglio conservati che sono entrati nel Louvre dalle collezioni reali, quali lo *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio (nel 1754 il Lepicié osservava che era difficile incontrare un quadro meglio conservato) o la *Bella giardiniera,* il *Piccolo San Michele,* il *San Giorgio* di Raffaello.

Per la prima metà del XVIII secolo non esistono documenti che permettano di seguire organicamente l'attività dei restauratori; certamente i dipinti venivano rintelati e (come fa pensare il rapporto dell'Accademia di Pittura del 1750 sui provvedimenti per la conservazione del *San Michele* di Raffaello) per fermare il colore si doveva ricorrere anche a ridipinture. La possibilità di non essere più obbligati a ricorrere a questo mezzo è una delle cause del successo dei trasporti di Picault, operazioni con le quali (dato che egli possedeva anche il segreto per rimuovere le ridipinture) si rimetteva in luce *"le pur pinceau"* dell'autore, limitando il ritocco esclusivamente alle parti scagliate[19].

Quando i documenti relativi ai Bâtiments del re cominciano a far seguire l'attività dei restauratori, dal 1748, si trovano occupati Marie Jacob Van Merle (la vedova Godefroid) e François-Louis Collins, uno dei più famosi restauratori del tempo. La prontezza con la quale la Godefroid reagisce alla novità dei trasporti fa capire quanto fosse gelosa del proprio incarico; tanto che, alla sua morte nel 1775, d'Angiviller non nomina un successore per impedire che il restauro dei quadri reali diventasse un appalto, e per esser libero di scegliere l'operatore più indicato di volta in volta. I vari Grandpré, Martin, Hoogstoel, Godefroid figlio, che lavorano negli ultimi anni di Luigi XVI sono i restauratori i cui metodi vengono attaccati da Jean-Michel Picault e Jean-Baptiste Lebrun nel 1793, e se anche ci può essere dell'esagerazione polemica nelle loro affermazioni ("hanno guastato tutto ciò su cui hanno messo mano"), è significativo che un documento ufficiale come l'inventario del Rameau del 1784 lamenti i danni che alcuni dipinti avevano riportato negli interventi del Grandpré[20].

Molti dei quadri restaurati dalla Godefroid e dal Collins non sono invece in condizioni particolarmente cattive. I loro lavori sono numerosi negli anni attorno al 1750, quando viene aperta al pubblico ed esposta al Lussemburgo una parte delle collezioni reali: si possono ricordare la *Madonna del coniglio* e la *Venere del Pardo* di Tiziano, la grande *Conversione della Maddalena* del Veronese, alcuni Poussin (tutti restaurati nel 1749); la *Festa di villaggio* ed una *Madonna in gloria* di Rubens parchettate nel 1750. Molti dipinti fra i più importanti delle collezioni vengono rintelati e restaurati nel 1751: la *Donna allo*

specchio del Vecellio, la *Crocifissione* del Veronese, le quattro *Storie di Ercole* del Reni, il *Davide arpista* del Domenichino, l'*Incoronazione* del Lanfranco, il *Ritratto di Alof de Vignancourt* attribuito al Caravaggio, la *Buona ventura* di Valentin de Boullogne. Il solo Collins nel 1750 restaura il *Ritratto di Anna di Cleves* di Holbein ed il *Roveto ardente* di Francisco Collantes. Nel settembre del 1753 viene nominata una commissione di sorveglianza formata da Silvestre, Vanloo, Boucher e Lepicié per soprintendere alla pulitura del ciclo di Maria de' Medici di Rubens, operazione che la Godefroid ripete nel 1768, in occasione della visita del re di Danimarca.

La collaborazione di Collins e, dopo il 1760, del Guillemard assicurava alla Godefroid la buona riuscita dei restauri pittorici; nei trasporti, nonostante la prontezza con cui nel 1753 porta su tela il *Ritratto* di Joos Van Cleve, non si mostra particolarmente disponibile, specialmente per dipinti di grandi dimensioni: nel 1766 si decide di staccare un soffitto di Vouet nel castello di Vincennes e vengono consultati prima Picault, e poi la Godefroid, nella prospettiva di un prezzo più modico. Essa fa presente che l'operazione è più difficile di quanto le era sembrato, e forse destinata a cattivo esito, dato che la pittura era eseguita direttamente sull'intonaco, senza nessuna imprimitura. Il lavoro sarà affidato a Jean-Louis Hacquin per seicento lire.

Nel 1774 si scaglia il colore della *Sacra Famiglia di Francesco I* e si pensa di affidare 90, 91
la tavola per il trasporto a Picault; la Godefroid interviene invitando a stare attenti a coloro che per persuadere si servivano di misteri e di ciarlataneria; essa si era sempre opposta a trasportare il quadro perché era dipinto su legno di cedro che non era soggetto ai tarli (ma il trasporto si prospettava per le scagliature che si verificavano sulla pittura, non per le cattive condizioni della tavola), ed i guasti erano semplicemente dovuti al fatto che la tavola si trovava sopra ad un caminetto: prima che a Picault, si affidasse quindi a lei il dipinto, ed invece di diecimila lire ne avrebbe chieste solamente mille. Anche questa tavola, tre anni dopo, è trasportata da Hacquin[21].

I lavori per i quali veniva invece apprezzato François-Louis-Collins sono messi bene in evidenza dalla presentazione con la quale il principe di Condé, Louis-Joseph de Bourbon, lo raccomandava alla direzione dei Bâtiments nel 1741: "Il suo talento consiste nel ridipingere e punteggiare i dipinti antichi nei punti in cui sono danneggiati o scagliati e nel pulirli, e nel dipingere gli ingrandimenti nel gusto di ciascun maestro e togliere le parti che siano state mal ritoccate e formino delle macchie quando non fanno più seguire i veri colori".

I chiaroscuri sono sottolineati dal Mariette: "Il suo talento si riduceva a fare delle copie di quadri fiamminghi; ma era ancora più abile nel pulirli e ciò l'aveva fatto scegliere per la manutenzione di quelli del re, assieme alla vedova Godefroid. Per quanto egli fosse esperto c'era sempre da correre molti rischi per i quadri che passavano dalle sue mani, perché ogni quadro pulito è un quadro rovinato; fatto che i mercanti non voglio ammettere ma che per questo non è men vero. Si vantava anche di essere un gran conoscitore, e lo era ma solamente per i quadri fiamminghi".

Il catalogo della vendita Fonspertius del 1747 specificava di due quadri di Nicolas Berchem che uno era stato "artisticamente ingrandito in alto per ridurlo alla stessa grandezza dell'altro" da Collins. Si tratta cioè di un restauro legato alle abitudini di galleria tradizionali, lontano da quelle considerazioni sulle opere del genio e la possibilità di tramandarle che, con tutti i chiaroscuri della vicenda, caratterizzano i trasporti di Picault; siamo in quell'area che l'*Encyclopédie méthodique* nel 1788 stigmatizzava osservando che "il mercante, esperto in tutti gli espedienti della sua professione, fa ritoccare, ridipingere,

90. Raffaello, Sacra Famiglia di Francesco I; trasportata da Jean-Louis Hacquin nel 1777. Parigi, Museo del Louvre.

91. Raffaello, Sacra Famiglia di Francesco I, particolare. Parigi, Museo del Louvre.

fa dare opportunamente ad un quadro il carattere rispettabile dell'antichità o la freschezza smagliante di un'epoca meno imponente".

È significativo quanto Collins stesso osserva nel 1749 per offrire all'amministrazione reale una *Crocifissione* di Rubens, oggi al Louvre: "Un'ulteriore circostanza che dovrebbe far decidere all'acquisto è che il soggetto è lo stesso che si voleva far eseguire per la chiesa di San Luigi a Versailles, che era un San Luigi ai piedi della Croce. Si dà il caso che San Giovanni sia vestito di un panneggio rosso e che abbia molto del carattere che si dà di solito a San Luigi, con questa differenza – se si osa dirlo – che questa figura è assai più nobile. Non c'è che da aggiungere una corona ai piedi della croce e da gettare qualche fiordaliso sul panneggio".

92 Collins fece acquistare dall'eredità di Charles Coypel i frammenti della *Leda* del Correggio che Louis d'Orléans aveva tagliato a pezzi e mutilato delle due teste principali e li fece riunire alla Godefroid, integrando la parte mancante con un rifacimento, eseguito da Jacques François Lyen, pittore specializzato in copie da antichi maestri. Ma come episodio significativo della fortuna di Collins, si può soprattutto ricordare l'intervento
93, 94 eseguito verso il 1755 sulla *Sacra Famiglia Canigiani* di Raffaello, dove nascose sotto ad un cielo unito i due gruppi incompiuti di angioletti fra le nubi che concludevano il gruppo; un lavoro eseguito per l'Elettore Palatino della cui galleria di Düsseldorf egli era ispettore. Il successo di questo intervento è stato tale che Wölfflin nell'*Arte classica* discute della composizione della *Sacra Famiglia* senza porsi il problema dell'intervento settecentesco, con un atteggiamento significativo sia nel caso che abbia trascurato una facile verifica sulla storia del quadro, che qualora se ne sia dimenticato nel momento in cui ne scriveva. Fino al 1983 nessun direttore di galleria aveva avuto il coraggio di preferire l'invenzione di Raffaello, da sempre nota attraverso le copie e già individuata nelle radiografie, all'adattamento settecentesco che – come involontariamente ci ricorda Wölfflin – interpretava in maniera così perfetta lo spirito di classicismo che ci si aspetta da una composizione di Raffaello. Sfortunatamente Collins, lontano da quelle problematiche sulla reversibilità che ben presto saranno presenti nelle discussioni sul restauro, per fare aderire meglio la ridipintura aveva abraso gran parte delle figure di angioletti nascosti sotto la sua campitura di cielo[22].

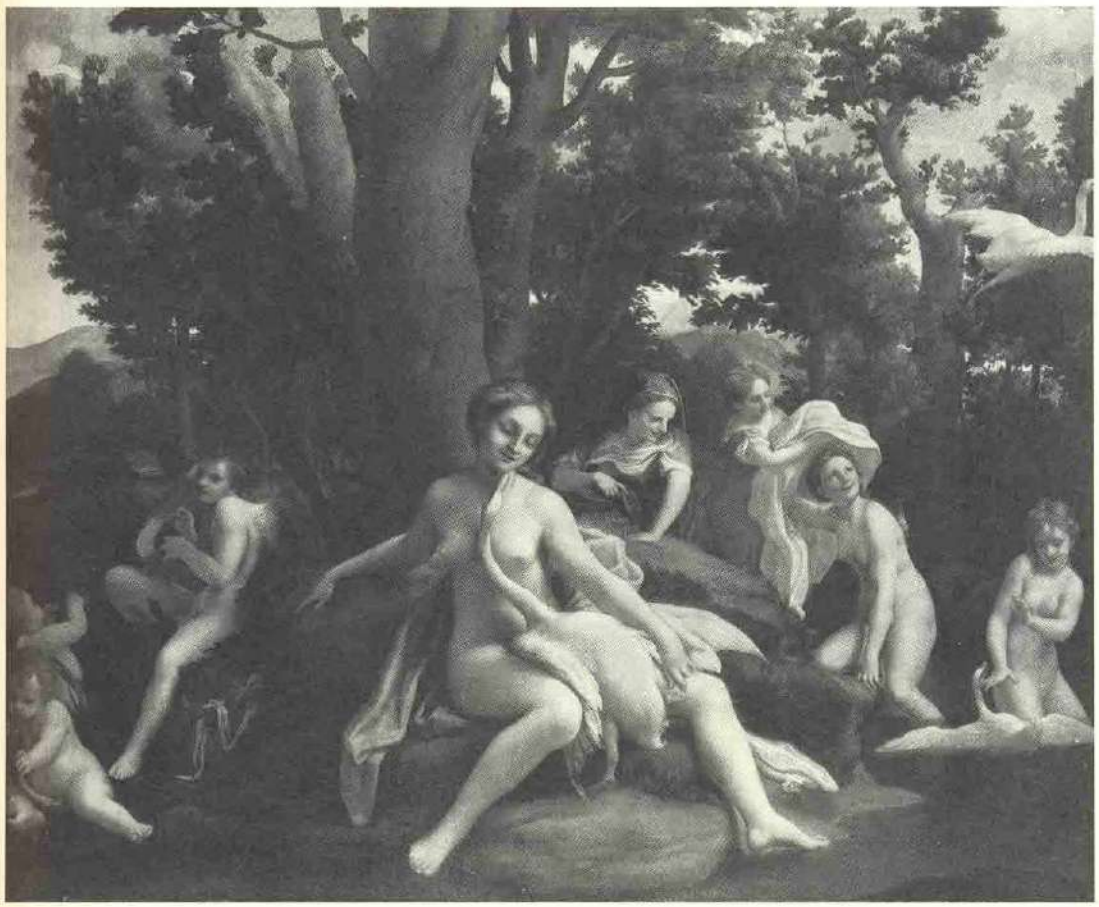
Sebbene la Godefroid non eseguisse trasporti di dipinti di grandi dimensioni, a Picault si ricorre raramente: nel 1757 per gli affreschi di Fontainebleau, nel 1774 si pensa a lui per il trasporto della *Sacra Famiglia di Francesco I,* progetto fatto eseguire da Hacquin tre anni dopo. Gli viene invece affidato nel 1767 il *San Giovanni Evangelista* di Innocenzo da Imola, creduto di Raffaello, trasporto che egli firma e data sul tergo della tela: "En 1510 peint par Raphael d'Urbin; en 1773, la peinture a été séparé de l'impression restant sur bois et adaptée sur cette toile par Picault artistes; père et fils".

Nel 1766 si scoprono nuove cadute di colore nel *San Michele,* quadro che anche dopo il trasporto si era continuato a spostare ogni anno dai depositi di Versailles alla Sala di Mercurio (dove restava da Pasqua ad Ognissanti), ed è necessario un nuovo trasporto. Picault si offre per ripetere l'operazione gratuitamente, facendo presente che tali scagliature potevano essersi verificate in corrispondenza delle integrazioni pittoriche, od in qualche punto in cui non aveva potuto rimuovere completamente la vecchia imprimitura; incidenti comprensibili, in una delle sue prime esperienze.

Fra il 1775 ed il 1777 vi sono uno scambio di lettere ed alcuni incontri per discutere la cessione del segreto di Robert Picault alla direzione dei Bâtiments; l'ultima lettera di Picault, del 22 marzo 1777, porta un'annotazione dell'amministrazione reale in cui, dato

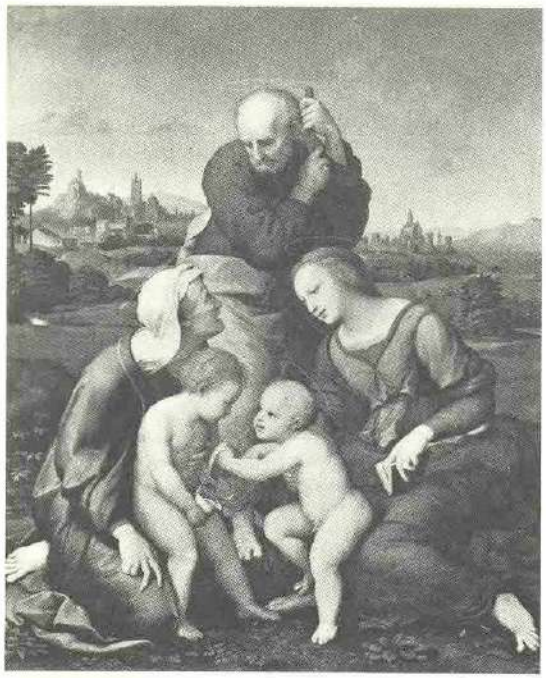
92. Correggio, L
da vari frammen
Collins e Marie-
1753-1755.
Berlino Dahlem,

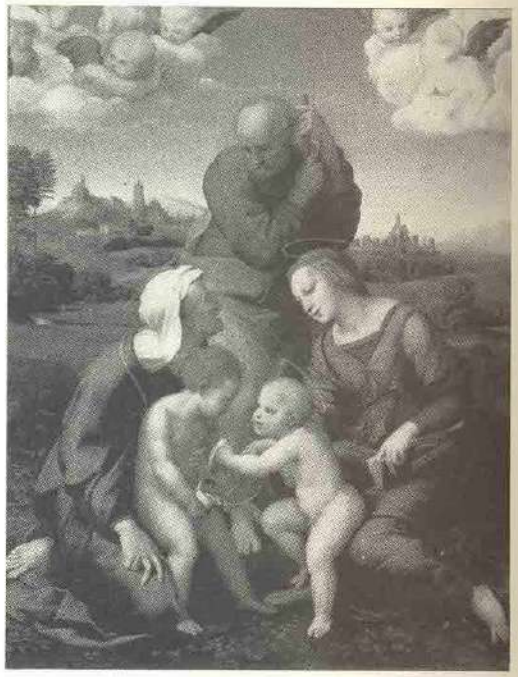
92. Correggio, Leda; ricomposta da vari frammenti da François-Louis Collins e Marie-Jacob Godefroid, 1753-1755. Berlino Dahlem, Staatliche Museen.



93. Raffaello, Sacra Famiglia Canigiani; con le ridipinture di François-Louis Collins, circa 1755. Monaco, Alte Pinakothek.

94. Raffaello, Sacra Famiglia Canigiani; dopo la rimozione delle ridipinture di François-Louis Collins. Monaco, Alte Pinakothek.





che lui rifiuta
prezzi elevati,
di cui si conos
sul *San Miche*
dato che non
signor Hacqu
di modo che,

La Go
commissione
impiegato dal
stesso che Je
trasporto su
del Domenich
lo mostrano
l'intelaiatura
che la tavola
intelaiatura ch
per duecento
et préviennen

Nel 17
Piombo della
considerare b
responsabile
quadri da res
dipinto sopra
un'intelaiatur
ed il *San Giot*
varie tavole
Hoogstoel ese
di Raffaello.
Fetonte che
dell'Hôtel La

Anche
è facile farsi
dipinti a lui a
una conserva
rimesse in luc
portati ad ese
davano ai qua
redatto da Jea
Picault, faceva
che era stato
lamentando a
dipinti su tav

Spesso
inconvenienti
che evidenzia

che lui rifiutava di cedere il suo segreto anche ad offerte vantaggiose, considerati i suoi prezzi elevati, si dichiara che il conte d'Angiviller aveva deciso di rivolgersi ad Hacquin, di cui si conosceva il metodo di lavoro. E d'Angiviller respinge l'offerta di Picault di tornare sul *San Michele* il 30 ottobre 1776: "Non ho pregiudizi nei confronti del vostro metodo, dato che non lo conosco affatto, ma attualmente sono soddisfatto di quello praticato dal signor Hacquin che è rapido, sicuro ed estremamente poco costoso in confronto al vostro; di modo che, da ogni punto di vista, tenderei ad avvalermene..."[23].

La Godefroid esce di scena nel 1775; Hacquin riceve ora una grossissima commissione di quadri reali da trasportare e da rintelare. Saltuariamente, era già stato impiegato dall'amministrazione reale: per staccare il soffitto di Vouet (probabilmente lo stesso che Jean-Michel Picault ricorda presso Monsieur Donjeux nel 1793) e per il trasporto su nuova tela di una *Crocifissione* di Laurent de La Hyre nel 1766, per l'ovato del Domenichino con *Timocle ed Alessandro* portato su nuova tela nel 1768. Altri lavori lo mostrano più legato alla sua vecchia professione di stipettaio ebanista, come l'intelaiatura di dipinti su tavola: nel 1770 Pierre, primo pittore del re, scriveva a Marigny che la tavola della *Festa di villaggio* di Rubens si era spaccata, certamente per la cattiva intelaiatura che le era stata posta da più di trent'anni (in realtà, dalla Godefroid nel 1750); per duecento lire, Hacquin vi avrebbe applicato uno dei suoi "nouveau parquets, qui jouent et préviennent les accidents du bois lors des changements de saison".

Nel 1771 Hacquin aveva trasportato la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo della Collezione Orléans (oggi nella National Gallery), con risultati che dobbiamo considerare buoni, date le grandi dimensioni della tavola e l'impossibilità di risalire al responsabile dei gravi squilibri dovuti a cattive puliture. Nel 1777 gli vengono affidati quadri da restaurare o nei quali andava fissato il colore, compresi alcuni rami: un Feti dipinto sopra una lastra di pietra che si era spaccata ed alla quale egli eseguisce un'intelaiatura, dipinti da rimettere su tela quali un *Luigi XIII* di Philippe de Champaigne ed il *San Giovanni Battista* di Raffaello, il *San Michele* da trasportare per la seconda volta, varie tavole (un Guercino, un Luini, una *Fuga in Egitto* attribuita a Rubens nella quale Hoogstoel esegue il restauro pittorico), soprattutto la *Santa Margherita* e la *Sacra Famiglia* di Raffaello. Lo stesso anno provvede al trasporto del soffitto di Eustache Le Sueur con *Fetonte che ottiene il carro dal Sole,* acquistato dai Bâtiments con le sue altre pitture dell'Hôtel Lambert; e stacca alcuni Jouvenet dell'Hôtel Saint-Pouange. 95, 96

Anche dei restauri di Jean-Louis Hacquin (come di quelli di Robert Picault) non è facile farsi un'idea chiara, dato che quasi mai fu il primo od il solo ad intervenire sui dipinti a lui affidati. Il recente restauro della *Sacra Famiglia di Francesco I* ne ha constatato una conservazione buona, al di là delle conseguenze del trasporto, anche se le dissonanze rimesse in luce fanno capire perché Jean-Michel Picault inserisse questo dipinto fra quelli portati ad esempio dei danni che le puliture causano all'armonia che i maestri ed il tempo davano ai quadri. Il rapporto sulla conservazione del *San Michele* e della *Santa Margherita,* redatto da Jean-Baptiste Lebrun nel 1797, e nel quale egli propone di affidarli a Jean-Michel Picault, faceva notare che il loro deperimento veniva dal fondo di colla (invece che di colore) che era stato dato loro con il trasporto e che reagiva alle variazioni igroscopiche, lamentando anche che l'operazione avesse fatto perdere loro la levigatezza propria dei dipinti su tavola, improntando il colore con la grana della tela.

Spesso le *Observations* diffuse da Jean-Michel Picault nel 1793, descrivendo gli inconvenienti ai quali vanno incontro i dipinti con gli interventi di restauro, non fanno che evidenziare gli aspetti negativi delle tecniche caratteristiche degli Hacquin. Sul

95. Eustache Le Sueur, Fetonte ottiene il carro del Sole; trasportato da Jean-Louis Hacquin, 1777. Parigi, Museo del Louvre.

96. Eustache Le Sueur, Fetonte ottiene il carro del Sole, particolare. Parigi, Museo del Louvre.

trasporto dei dipinti murali, ad esempio, lamentano che, staccando tutta la crosta di colore, restino quelle tracce di cazzuola che (assieme all'impronta della nuova tela) si vedono nel soffitto di Eustache Le Sueur staccato dall'Hôtel Lambert.

Il generale dei trasporti su tela non eseguiti con la debita competenza egli fa notare che "tutti i quadri che si sono tolti dalla tavola e si sono trasportati su tela hanno perduto la correttezza e la purezza dei loro colori, il loro smalto, la freschezza del tocco, la loro trasparenza etc., in quanto la pittura ha preso una tramatura di tela per la quale non era stata fatta. Questa tramatura produce una quantità di ondulazioni sulla superficie del dipinto che ammorbidendone la stesura ed i tocchi del maestro, distruggono il loro vero valore. Guardate tutti i quadri tolti da tavola e trasportati su tela. Guardate i quadri della Certosa e versate lacrime; esaminate la *Sacra Famiglia* di Raffaello e giudicate con franchezza".

97 Questi quadri della Certosa erano le *Storie di San Bruno* del Le Sueur che al loro acquisto da parte delle collezioni reali, nel 1776, Hacquin si era impegnato a trasportare per seicento lire ciascuna; erano già notoriamente malandati, e quando furono traferiti nel 1802 dal Museo della Scuola Francese alla Galleria del Lussemburgo, furono affidati a nuovi restauratori. D'altronde, il loro trasporto non deve essere stato portato avanti con molta attenzione: nel 1784 François-Toussaints Hacquin mostrava a Pierre che i topi, attratti dalla colla dei nuovi supporti, avevano danneggiato alcuni dipinti trasportati che si trovavano nel suo laboratorio al Louvre: un *San Sebastiano* del Reni, una *Galatea* di François Van Loo, un *Enea ed Anchise* di Charles Van Loo, tre dei *Saint Brunos* di Le Sueur[24].

5. Esperienze di fisica e di chimica sulla pittura

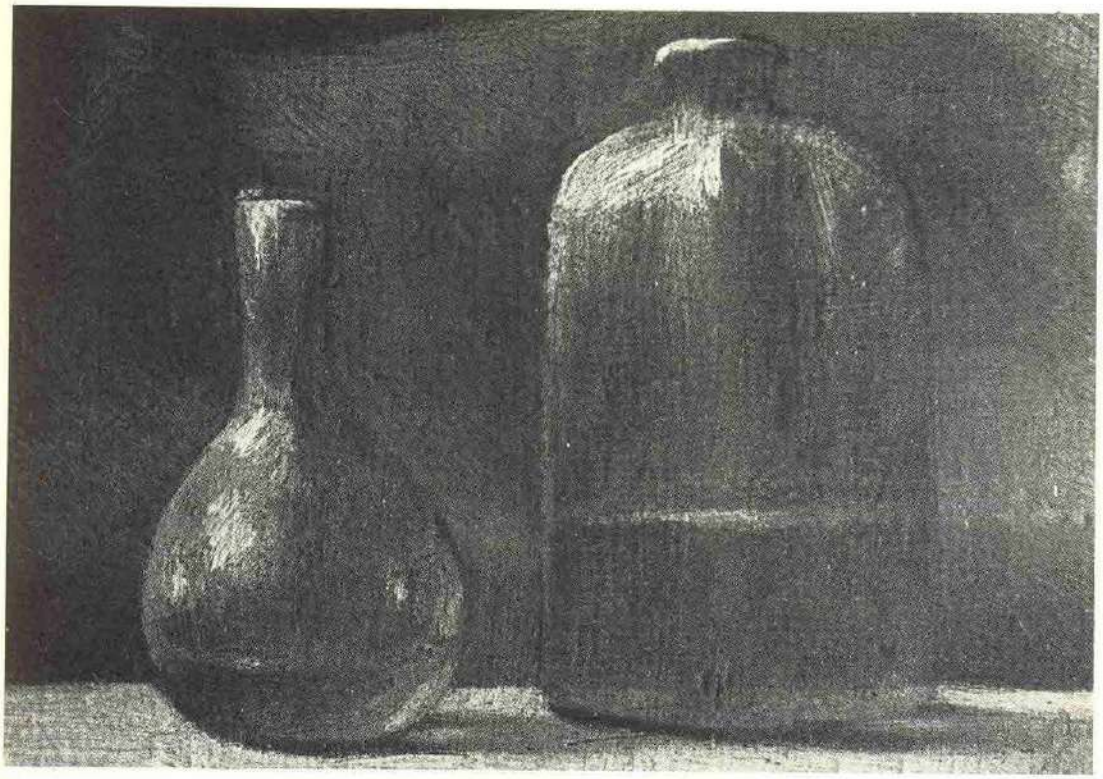
Nel 1787 François Toussaints Hacquin proponeva per il restauro dei quadri l'impiego di "materie oleose e resinose e quindi non suscettibili di venir affette dall'umidità e che abbiano maggiore viscosità". Il Lebrun, nel 1797, invece criticava i trasporti di Hacquin padre della *Santa Margherita* e del *San Michele* proprio per l'uso di materiali impropri, come i fondi di colla che reagivano alle variazioni igroscopiche[25]. Trattandosi di nuove tecniche, nelle quali non era possibile affidarsi alla sicurezza di una tradizione di vecchi usi professionali, si cerca una loro conferma studiando alla luce delle nuove scienze della fisica della chimica il comportamento dei materiali impiegati. Studio che, prima che ai restauri, si volge però a tutta la tecnica pittorica, con esperimenti per la ricerca di nuovi pigmenti e nuovi leganti che garantissero la durata delle opere del genio e ne impedissero le alterazioni.

Come ci ricordava Hogarth, con queste esperienze si mette a fuoco un concetto assai importante per capire i problemi connessi alla conservazione delle opere d'arte: che talvolta il tempo porta a cambiamenti irreversibili nel colore, ad eccessivi assorbimenti da parte delle imprimiture, a cambiamenti nella struttura chimica del pigmento. La conoscenza codificata e razionale dei materiali permetterà perciò di controllare ed arginare queste possibili alterazioni, al di là dei concetti di tradizione letteraria del tempo edace e, pur nella sua accezione positiva, del tempo pittore.

Nel 1749 Jean-Baptiste Oudry, consigliava di evitare le imprimiture color ocra (che induriscono le ombre) e quelle bianche (che indeboliscono ombre e mezzetinte assorbendole); oppure nel 1751, il Petit de Bauchemont faceva presenti le alterazioni che un quadro riporta col tempo, in particolare quella dei cieli del Veronese che si sono anneriti perché erano stati dipinti con cenere di azzurro invece che con oltremare. Nel 1782 Jean-Baptiste Pierre non senza spirito polemico notava che le velature di un Greuze

97. *Eustache Le S*
di Raimond Diocr
trasportato da Jea
François-Toussain
Parigi, Museo del

97. Eustache Le Sueur, La morte di Raimond Diocrès, particolare; trasportato da Jean-Louis e François-Toussaints Hacquin. Parigi, Museo del Louvre.



proposto per le collezioni reali erano svanite e vi regnava una durezza che in origine non esisteva affatto: "I quadri dipinti ad impasto migliorano con gli anni, quelli la cui armonia è fittizia si rovinano"[26].

Il nuovo metodo con cui si avvicinano le tecniche attraverso la definizione fisica e chimica dei materiali porta ad una straordinaria stagione di pubblicazioni che, nel corso del Settecento, vede tradurre nei nuovi termini esatti tanti procedimenti artigianali; questo avviene soprattutto in francese, la lingua che permetteva un'adeguata diffusione presso i ceti colti di tutta Europa, diffusione che faceva una propaganda agli autori che poteva compensare, forse, della perdita di qualche segreto. Con osservazioni su materiali che interessano la stessa pittura, si inserisce da protagonista in questa problematica il Watin (o meglio il *"savant"* a cui questi, artista verniciatore, si rivolge per la stesura) col manuale sulla vernice. L'atteggiamento che anima il redattore del testo si enuclea bene dal linguaggio e dalle osservazioni con cui viene criticata la cattiva compilazione apparsa pochi anni prima come *Manuel du vernisseur:* "Sono stupito che in un secolo illuminato, dove i lumi della ragione cominciano a far penetrare i loro raggi anche nelle più oscure officine, in questo secolo in cui l'artista abbandona la routine, programma e perfeziona la propria arte, si osino presentare come elementi dell'arte del verniciatore le più grandi assurdità, indicare per procedimenti eccellenti i risultati più pietosi; che pertanto si attesti alla posterità con questo ridicolo documento che tale era nel 1722 l'insieme delle nostre conoscenze sulla vernice"[27].

Il problema di una tempera meno alterabile dell'olio si lega alle ricerche sull'encausto con cui dipingevano gli antichi ed alla verifica delle sue qualità; in Francia uno dei primi cultori delle ricerche su questo genere di pittura fu il conte di Caylus, secondo le cui istruzioni nel 1745 fu dipinta una testa di Minerva; i suoi esperimenti non sono solamente legati al suo interesse antiquario, ma anche alla considerazione che l'olio si altera e ingiallisce nel corso del tempo. Sulla riscoperta dell'encausto nacque anche la disputa se, sulla scorta di Plinio, ne fosse stato autore Caylus o Bachelier, che nel 1749 se ne era servito per uno *Zefiro e Flora.* L'*Encyclopédie* dedica una voce a questa tecnica e pubblica una tavola che ne illustra gli utensili necessari. La pittura a cera viene proposta anche per i ritocchi nel *Dictionnaire portatif* del Pernetty[28].

Nella seconda metà del secolo è tale la popolarità della pittura a cera (tenuta viva dalle scoperte di Ercolano), che Mengs descrivendo la *Madonna di San Gerolamo* del Correggio, nota che il suo colore "ha un impasto e una grossezza di colore che non si vede in verun'altra, e nello stesso tempo è fatta con una limpidezza che è molto difficile conservare usando tanto colore; ma il più difficile di questo genere di pittura così impastata è la verità delle tinte, e il vedere che i colori sembrano non posti col pennello, ma come se fossero stati fusi insieme a guisa di cera sul fuoco". Proprio nella città del Correggio, a Parma, una serie di pittori come Gaetano Callani o Giuseppe Baldrighi usavano la cera per realizzare alcune delle loro opere più impegnative[29].

Le opere sulla pittura degli antichi sono numerose, accompagnandosi ad esse la discussione sulla discrepanza fra le tecniche di pittura a cera che venivano mano a mano proposte e quella descritta da Plinio. Goethe, nel *Viaggio in Italia,* accenna agli esperimenti di pittura encausta che aveva visto praticare soprattutto a Roma presso il consigliere Reiffenstein. Il Lanzi ricorda in breve tutte le esperienze fondamentali nel campo della pittura encausta che si erano succedute nel corso del secolo XVIII, e conclude:

"Senza dir de' chimici, che han contribuito coi loro lumi agli avanzamenti di quest'arte, la scuola pittorica di Roma prese, in certo modo, a educarla, a crescerla, a

condurla a maturità. Viveva allora il consiglier Refensthein, l'amico di Mengs e di Winckelmann; uomo di purgatissimo gusto per le arti del disegno, e circondato sempre da una quantità di artefici, che da lui avevano or consigli d'arte, or commissioni per estranei e privati e sovrani. A questi cominciò egli a proporre quando uno e quando un altro modo di encausto; ed in poco tempo ebbe pieno il suo gabinetto di quadri in tela, in legno, in pietre diverse, ch'egli avea già tenuti a ogni prova, mettendogli sotterra e sott'acqua e ad ogn'intemperie d'aria senza lor detrimento. Dopo ciò si diffuse il nuovo ritrovamento per molti studj, e successivamente si è propagato per le città della Italia e de' regni esteri. Si son dipinte all'encausto le intere camere; siccome quella che per la sua villa di Monza fece così ornare l'Arciduca Ferdinando governator di Milano. E negli ornati, e ne' paesi appaga quest'arte finora più che nelle figure. Tutti conoscono ch'ella non è arrivata a quella morbidità e finitezza a cui giunsero con le cere gli antichi, con l'olio e col velare i moderni. Ma ove molti cospirino a raffinarla, si può sperare che sorga per lei ancora un van-Eych, e trovi, o a dir meglio perfezioni, ciò che tutti i pittori del mondo aveano lungamente desiderato"[30].

Il Lanzi evidenzia bene i limiti di una pittura eseguita esclusivamente a cera, e non mancano gli scrittori che esprimono perplessità sulle nuove tecniche di pittura; con grande spirito, Charles-Nicolas Cochin fino dal 1757 ironizza sulle indagini attorno alla pittura degli antichi e sulle ricerche eseguite con quelli che attualmente si definiscono mezzi di indagine distruttiva. Immagina una "mémoire" tratta da un "Mercure du mois de Juin de l'année 2355" sulle esperienze di un appassionato sperimentatore inglese, Mister Truthlover, sull'inscurimento della pittura:

"Non solamente egli lo prova con qualche citazione da libri antichi, ma questo curioso ricercatore ha creduto necessario assicurarsene con una decomposizione chimica di cui ha fatto l'esperimento sui quadri che ha creduto artisticamente meno importanti. Non si sa che cosa si deve ammirare di più del suo zelo per le scoperte importanti o della generosità che lo induce a sacrificare al bene pubblico dei dipinti comunque di grande valore per la loro rarità ed antichità. Egli osserva che i dipinti del diciottesimo secolo sono molto meno anneriti di quelli del diciassettesimo; fatto che a prima vista non presenta alcuna difficoltà, dato che vi è fra di essi un secolo di differenza; ma Mister Truthlover che non si accontenta affatto delle prime idee che soddisfano persone comuni, ha portato più oltre le sue ricerche. Pretende che la diversità nell'annerimento che vi è tra i dipinti dei due secoli sia troppo considerevole..."[31]

Artisti come Angelica Kauffmann e, principalmente, Joshua Reynolds, sono sperimentatori appassionati di nuove tecniche; Horace Walpole ironizzava sul conto del maestro inglese invitando i clienti a pagargli quadri solo ratealmente, e fintanto che il dipinto si fosse mantenuto in buone condizioni[32]. Al di là degli scherzi di Walpole, non sempre queste ricerche vengono indirizzate verso fini veramente utili: si propongono la *"peinture éludorique"*, la pittura al latte, la pittura da eseguirsi col siero estratto dal sangue, tutti suggerimenti che spesso vengono da parte di sperimentatori scientifici che non dimostrano di essere in grado di apprezzare le qualità materiche della pittura[33].

Infatti, oltre che in rapporto alla ricerca di una pittura meno alterabile e di più lunga durata, queste esperienze vanno viste anche in relazione a quella straordinaria sensibilità al rapporto fra materia e immagini che è propria del Settecento. Vorrei ricordarlo attraverso una testimonianza marginale come il resoconto che l'"Antologia romana" del 1781 fa di un fissativo per pastelli presentato all'Accademia di Pittura di Parigi da Loriot:

"Non sarà però necessario ripetere quest'aspersione oltre la terza volta, benché a

dir vero una più moltiplicata ripetizione non possa arrecar verun danno. Ma a che pro farla? Lo scopo di queste aspersioni si è solo di legare insieme le particelle del pastello, che non sono alla fine altro che polvere, per modo che non si possano né distaccare né alterarsi, e a quest'oggetto due o tre aspersioni sono più che sufficienti. Ripetendole di più, si potrebbe forse qualcuno creder così dispensato dal coprire con un vetro, secondo il consueto, un quadro a pastello; nel che si ingannerebbe certamente; siccome del pari s'ingannerebbe credendo che una tale moltiplicata aspersione dasse diritto di maneggiare e stropicciare la pittura a sua fantasia; poiché così facendo la pittura a pastello perderebbe almeno uno de' suoi più bei pregi, vale a dire quel morbido e vellutato che essa ha"[34].

6. Un secolo di vernice

Quella sensibilità ai materiali della pittura che l'articolo dell'"Antologia romana" ci mostra in maniera così significativa nelle osservazioni sul "morbido e vellutato" dei pastelli si rivela, in particolare, nelle discussioni che alla fine del Settecento si accendono sull'uso della vernice. L'individuazione delle vernici essenziali come mezzo particolarmente indicato ai restauri ed alla manutenzione dei dipinti è uno dei risultati con i quali l'esperienza settecentesca codifica i materiali e le operazioni che da allora diventeranno tipici del restauro dei dipinti; un risultato meno vistoso dei trasporti o degli strappi di affreschi, ma non meno decisivo per la sorte di tante opere e, come ci è dato constatare quotidianamente, non sempre positivo.

L'effetto di una vernice su un colore oleoso era ben descritto nel 1739 da Antonio Franchi per illustrare "Che cosa sia il prosciugar dei colori nella pittura", con alcune considerazioni che ci introducono subito in quel clima di osservazione dei fenomeni fisici legati al mondo delle arti figurative che è tipico del XVIII secolo: "segue sempre sulle tele mesticate di fresco, o di poco tempo, e sulle materie e corpi che hanno dello spugnoso, come è il legno, e simili; e non segue mai quando le tele son ben secche e quando si dipinge o su vetri o sopra corpi densi e costipati".

I materiali spugnosi assorbono l'olio che dava freschezza al colore ed inducono ad un cambiamento nella superficie, "trasmutandosi con ciò tal superficie di liscia e tersa che era mentre i colori eran freschi in rozza e appannata; dunque detta superficie deve per necessità mutar di colore, siccome di fatto vediamo seguire. E in questo caso accade come vediamo accadere nel versar dell'acqua sopra un pavimento asciutto di mattoni. Tal pavimento, essendo di colore rossiccio chiaro, diventa tosto di colore molto più scuro. Or che gli dà questo nuovo colore? l'acqua no perchè ella non avendo colore, non glielo può dare, conforme l'assioma *Nemo dat quod non habet*. Ma se non glielo dà l'acqua, dunque è necessario affermare (se non vogliamo concedere l'impossibile, cioè effetti senza causa) che glielo dia la mutazione di disposizione della superficie. Questo medesimo effetto lo vediamo ancora nel dar la vernice a' quadri prosciugati; poiché rendendosi con essa (la quale non ha colore) quell'untuosità alla superficie de' colori, e in conseguenza quella tersezza che ella aveva perduto nella penetrazione dell'olio entro i detti corpi rari e spugnosi, e con ciò diversificando e variando la disposizione della medesima superficie, fa ritornare in essa il vero e proprio suo colore"[35].

Quando, ormai nel 1788, incontriamo la vernice al centro delle polemiche che si accendono attorno alla pubblicazione della famosa lettera di Philipp Hackert, constatiamo chiaramente che il suo uso non era diffuso universalmente e che molti pittori dipingevano in vista di una presentazione delle loro opere protette da chiare d'uovo o da altri mezzi che il famoso paesaggista tedesco denunciava come dannosi. La vernice discussa è quella

a base di mastice ed acqua ragia che già il Watin indicava come la sola adatta alla manutenzione dei dipinti, e la sua formulazione presuppone tutto un secolo di appassionati esperimenti ed un gusto che si compiace di una lucentezza di superfici da leggere secondo un vero e proprio codice. Il successo della vernice è attestato quando Watin osserva che "questa parola richiama alla mente le stesse idee di *éclat* o *lustre*, a cui forse si aggiunge quella di durata; si dice perciò metaforicamente dare vernice ad un discorso, ad un pensiero, cioè dar loro una forma brillante, duratura e solida".

Se ripercorriamo a ritroso la vicenda della vernice, possiamo verificare che questo compiacimento nasce da una serie di esperienze con le quali i vecchi preparati oleosi erano stati verificati e modificati alla luce di tutta una serie di sperimentazioni che si intrecciano, alla ricerca di un prodotto adatto ad imitare la vernice cinese, il chiaràm. Questa vicenda ci porterebbe molto indietro, in un mondo che non ha ancora alle spalle il dibattito illuminista sulle arti meccaniche e le esperienze di fisica e di chimica con cui nel corso del XVIII secolo si verificano materiali ed operazioni delle arti tradizionali, un mondo a cui ci introduce efficacemente il gesuita Filippo Bonanni. Publicando nel 1720 il *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese* egli non pensa davvero di compiere un'operazione dalle valenze ideologiche. Il suo è ancora un mondo di dilettanti, di sperimentatori di tipo seicentesco o di artigiani che non possono nascondergli i loro segreti. Le vernici chiarissime che sono necessarie "volendosi coprire e velare pitture" si compongono con ricette a base di sandracca, olio di abezzo, gomma lacca, coppale ecc. che gli comunicano "un cavaliere tedesco", un "religioso di San Francesco" esperto nella fabbricazione di fiori di carta o un artigiano di Via de' Coronari [36].

Invece il manuale del Watin, quale appare nella seconda edizione nel 1773, rivela ormai una piena coscienza della discussione sulle arti meccaniche e la loro utilità, ed ha una consapevolezza fin troppo viva del valore di un'arte come quella del pittore decoratore, "peintre d'impression", destinate se non alle necessità almeno ai piaceri caratteristici della civiltà. La lettura dell'*Art du peintre, doreur, vernisseur* è resa attraente dallo stile brillante e da un'estrema chiarezza di esposizione, particolarmente adatta per sedurre il pubblico degli amatori. È abbastanza evidente che il testo viene redatto da un uomo di lettere, non da un artigiano, per quanto colto e disinvolto nei rapporti con una clientela elegante.

Il mondo del Bonanni è ormai molto lontano anche per un rapporto diverso che l'"artista" vive tra la propria pratica e la verifica scientifica, con una conoscenza dei materiali che non avviene più solamente per pratica ed attraverso un vocabolario causale, ma tramite nozioni di fisica e chimica che permettono, ad esempio, di definire olio non qualunque liquido ottenuto per espressione (dall'olio di scorpione a quelli di fiori), ma soltanto ciò che risponde ad un determinato comportamento fisico-chimico.

La stessa descizione della vernice adatta ai dipinti segue una formulazione che merita attenzione, perché lascia trasparire la consapevolezza di un'attività che si può definire restauro e manutenzione cosciente delle opere d'arte, diversa da una manutenzione di routine o dal semplice adattamento d'uso. Tra i criteri che la caratterizzano non è difficile individuare quella che noi definiamo reversibilità:

"La vernice dei quadri non serve che per richiamare i colori e conservarli, non per colorarli o per dare loro una brillantezza che impedirebbe di distinguere il soggetto; si deve poi evitare che sia opaca, ma deve essere bianca, leggera e dolce. Quelle a spirito di vino fanno screpolare i colori; quelle ad olio li impastano essendo troppo colorate e troppo opache, formano una velatura sui colori vivi dei panneggi ed impediscono di pulirli, dato che con esse si rimuoverebbe anche il colore: questi inconvenienti hanno fatto rifiutare

tutte le vernici a spirito e le vernici grasse per i quadri. Per fare una buona vernice, che nutrisca perfettamente la tela, conservi i colori nel loro stato e che si possa togliere senza danneggiare i dipinti, componetela con del mastice e della terebentina, che farete fondere assieme nell'essenza; filtratela e lasciatela schiarire. Potrete usarla sui quadri: bisogna saperla fare bene; io ne vendo una molto ricercata"[37].

Pietro Edwards osservava però che seguendo questa composizione la vernice manca della "solidità permanente che si ricerca nella reali vernici", e si chiedeva se sia giusto definirla tale. Il suo successo non fu unanime né immediato, per il persistere di vecchie tradizioni come quella che faceva usare olio nella Galleria di Firenze, alla quale sembra riferirsi il Lanzi quando avverte che "servendosi di mastice e di acqua di ragia, secondo le più recenti osservazioni, il colore non si danneggia; l'olio è dannevole a' quadri antichi, il moderno non s'incorpora mai coll'antico, e dopo qualche tempo ogni ritocco trasfigurasi in una macchia"[38].

Vi è poi l'aspetto negativo della ricerca fisico chimica sui materiali delle arti, quello di uno sperimentalismo ad ogni costo, che ci ricorda la passione per l'olio di fiori del direttore della Galleria di Dresda di cui parla il de Burtin[39]; ma, contro un uso generalizzato e poco attento della vernice vi è, soprattutto, una sensibilità ai materiali della pittura che non sempre poteva accettarne i risultati.

La polemica suscitata dalla lettera dello Hackert lascia individuare un'attenzione alle qualità materiche della pittura (non sempre adatte alla vernice) che mai si era accompagnata al suo apprezzamento come nel Settecento. Impasti, trasparenze, finiture, portano ad un vero e proprio codice al quale fanno attenzione anche scrittori modesti come Luigi Crespi. Tutto il secolo vede un continuo trasmutarsi della meccanica della pittura, ogni artista propone una propria soluzione per quella che noi astraiamo come immagine, e le sue variazioni di stile non possono prescindere da scelte precise nell'imprimitura, nell'olio, nella finitura o meno con una (e con quale) vernice. Il tono scuro del Crespi mai sarebbe imitabile con i materiali di Nattier, né i suoi grigi, rosa e bruni sono compatibili con gli impasti del maestro italiano.

Lo stile si cambia solamente facendo scelte adeguate in tutte le operazioni materiali dell'arte pittorica. Si pensi al Bellotto quando nei quadri di Vienna o di Dresda abbandona i toni rosati che sempre caratterizzano il Canaletto per volgersi ad un'intonazione più fredda, adatta ad una visione di maggior rigore ottico e, poi, al suo ritorno ai bruni da pittore, quasi, dei primi del secolo nei dipinti polacchi. Oppure, in piena ricerca neoclassica, si osservino le tele di Gavin Hamilton in Palazzo Braschi con la loro vernice gialla: davvero, ed in maniera perfetta, un esempio di quel desiderio di cancellare la "jattanza della materia" - che ci ricorda Cesare Brandi[40]. È ubbidendo a questa sensibilità alle qualità materiche dell'immagine che alcuni grandi maestri si volgeranno esclusivamente al pastello o, con materiali ancora più lontani dalla grande tradizione, all'acquerello.

La soluzione raccomandata dallo Hackert, e subito accettata da molti con tanto entusiasmo, agli occhi di un artista peccava, perciò, di un eccesso di semplificazione; nel "Giornale delle Belle Arti" di Roma appare subito una replica attribuita a Raimondo Ghelli. Vi si fanno presenti i cattivi risultati dell'Anders, il restauratore che lo Hackert aveva introdotto alla corte napoletana (soprattutto quelli sulla *Danae* di Tiziano), si difende l'uso della chiara d'uovo e, come buon metodo di restauro, si ricordano i lavori eseguiti a Roma dalla signora Margherita Bernini sui quadri della Galleria Giustiniani. E si apre così un piccolo dibattito sulla pulitura e la verniciatura dei quadri, con una lettera in difesa dello Hackert (siglata G.G.D.R.) che compare nell'ottobre 1788 nelle "Memorie per le

Belle Arti" e con una serie di scritti polemici, rimasti inediti fino al 1876, diffusi a Perugia da Baldassarre Orsini[41].

Il nume tutelare al quale si appellano l'autore della replica allo Hackert o quello del breve intervento a favore della vernice, che appare sulle "Memorie per le arti belle" è Mengs: se e quali vernici usava e, se, vedendone i risultati, le avrebbe ancora usate. Nel panorama della Roma neoclassica di Pio VI si trattava di scegliere fra la "placidità" del colore non verniciato o la brillantezza e la differente regolarità che si dà alla pittura con la vernice[42].

Previsioni ed aspettative portano la discussione spesso lontano dai quadri restaurati, come quando il Ghelli descrive gli effetti della cattiva pulitura che prevede debba precedere la verniciatura: "lavando i quadri con acque corrosive, tutte le parti composte di colori minerali, come la biacca, l'azzurro ed altri simili ritornano nel loro primiero chiarore, come se mai avessero tempera oliosa. La parte composta di colori terrei o succhi rimane mortificata. Dateci poi la vernice: le parti terree acquistano un alto scuro, le parti minerali rimangono di un chiaro calcinato; ed ecco la pittura uscita dal suo dolce tuono meditato dall'autore. Per accordare tali disordini, si dà mano ai pennelli, e con ciò si finisce di rovinare il quadro..."[43].

A Perugia la lettera dello Hackert viene pubblicata in difesa dell'intervento di Francesco Romero sulla *Resurrezione* del Perugino e l'*Incoronazione* di Raffaello, e suscita le vivaci reazioni di Baldassarre Orsini. Le due tavole ebbero un nuovo restauro pochi anni dopo in seguito alla requisizione francese e viene meno qualsiasi possibilità di verifica su ciò che aveva fatto il restauratore settecentesco, ma è probabile che egli avesse fatto veramente ricorso alle velature ed ai ritocchi denunciati dallo scrittore perugino per ovviare agli squilibri causati dalla saturazione del colore antico con la nuova vernice. Anche non molti anni fa si è potuto assistere ad un restauro non ben programmato sulla *Deposizione* del Perugino di Palazzo Pitti, ed il suo olio quattrocentesco (e svelato da un restauro napoleonico) esibiva "il bianco eccedente dell'orizzonte che tutte le figure abbatte" mentre "la parte più chiassosa manda all'occhio il suo simulacro con più vigoroso raggio che non veniva prima".

La buona reversibilità fa adottare quasi universalmente la vernice a mastice, materiale che sembra particolarmente adatto ad una manutenzione di routine; nell'Ottocento la soluzione che si accompagnerà spesso all'uso generalizzato della vernice è quella di darle fin dall'origine il tono "dorato" aggiungendovi l'olio, o di opacizzarla. Si abbassa la vivacità originale che può essere poco consona alla vetustà di un quadro antico, ma si attutiscono anche gli squilibri di saturazione, tutti quei cattivi effetti di cui Baldassarre Orsini si lamentava per i quadri del Perugino.

In una pittura più oleosa l'effetto della vernice è quello descritto da Antonio Franchi, quale possiamo verificare, ad esempio, in Tiziano. È vero che il maestro poteva, da parte sua, prevenire gli squilibri di saturazione stendendo uno strato intermedio di colla o chiara d'uovo fra colore e vernice, ma anche opere tarde come lo straordinario *Apollo e Marsia* di Kromeriz, con la loro costruzione per macchie, tocchi e grumi di materia che stupivano il Vasari, obbediscono a questa logica. Tuttavia, vedendo alcuni Tiziano non verniciati, come mi accadde nel 1977 col *San Gerolamo* dell'Escoriale, si apprezzano tutte le bellezze materiche che altrimenti restano invischiate nella vernice, e si capisce che questo è lo stato felice di una tela del Vecellio: l'azzurro scuro del fondo, il rosa trasparente ma opaco del panneggio del santo sono fra le bellezze della pittura che possono essere apprezzate solamente dal vero; e se tali erano i risultati che avevano presenti, non possiamo che simpatizzare con i polemisti neoclassici tanto contrari alla vernice di Philipp Hackert.

"Bollettino d'Arte", 1972, p. 35.

31. La relazione di Bartolomeo Urbani (gli altri aiuti che seguono le direttive del Maratta sono Pietro De' Pietri, Andrea Procaccini e Gian Paolo Melchiorri) è pubblicata in Bellori, nell'edizione a cura di M. Piacentini di *Le vite inedite* (Roma 1942, pp. 143-148); in *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII...*, Roma 1731, pp. 237-246. Su questo restauro vedi inoltre, A. Taja, *Descrizione del Palazzo Vaticano* (ante 1750), cod. Vat. 9927, c. 193; Bottari, 1754, p. 229; Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota 1 pp. 175-176, III, nota 2 p. 63; D. Redig De Campos, *Relazione dei laboratori di restauro*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia", 1957-1959, pp. 273-306.

32. Cfr. G. Colalucci, in *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, London 1986, pp. 263-264; Conti, 1986, pp. 73-74.

33. Richardson, 1728, III, pp. 189-190; De Brosse, 1739-1740, II, pp. 178-179.

34. Bottari, 1730, nota p. 317; Bottari, 1754, pp. 232-245; G.G.D.R., 1788, p. 245. Per altri pareri sul restauro del Maratta cfr.: Titi, 1763, I, p. 35; Piacenza, 1768-1820, II, 1770, nota 96 p. 348; Orsini, 1876, pp. 302-303.

35. L. Crespi, 1756, pp. 387-417.

Capitolo V
Restauri settecenteschi in Italia e in Francia

1. G. Cavazzoni Zanotti, in *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 4; *Le pitture di Bologna*, Bologna 1732, p. 55; G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio... di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense...*, Roma 1747, p. 219; L. Crespi, in Bottari, 1756, pp. 411 e 414; Piacenza, II, 1770, p. 232; G. Ratti, *Descrizione delle pitture... dello Stato Ligure*, Genova 1780, I, p. 337; F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, p. 292-294; G. Del Rosso, *Memorie per servire alla vita di Niccolò Maria Gaspero Paoletti*, Firenze 1813, pp. 25-29, 33-36; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, pp. 308-309; Venturi, 1882, p. 327; O. Kurz, *A forgotten masterpiece by Lodovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", LXX, 1937, p. 81; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 71; *Mostra dei dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1956, p. 11; per la segnalazione di altri esempi cfr. Conti, 1973, pp. 228-29.

2. de Brosses, 1739-1740, II, p. 261; *Castelli e ponti*, 1743; Bottari, 1759-1760, II, p. 18; Titi, 1763, I, p. 10; G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, Roma 1762, I, pp. 45, 120; de La Lande, 1769, IV, p. 383; S. Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, II, Bassano 1775, p. 198; Matthiae, 1967, p. 415. Dello Zabaglia è noto un tentativo sfortunato di trasporto dei mosaici del Triclinio Lateranense nel 1735; per la tradizione a cui si poteva ricollegare questo suo esperimento cfr.: Mancini, 1956, p. 47; Taja, ms. cit., c. 311 r.; Piacenza, I, 1768, nota 1, p. 158; Ricci, 1930-1937, II, p. 12; voce *Provenzale, Marcello*, in Thieme-Becker, 1933; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 26.

3. De Dominici, 1742-1743, II, pp. 195-196, 287-288; R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de la Sicilie*, 1782, cit. in Guillerme, 1964, nota 20, p. 147; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, II, pp. 244, 332; C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto dal cavalier Carlo Ruspi e pubblicato per cura di Ercole Ruspi*, Roma 1864, pp. 12-13; O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1941, pp. 49, 51, 85; [Ghelli], 1788, p. 279. Per l'attività di estrattista si ricorda anche Nicola Lapiccola, pittore nativo di Crotone ed attivo a Roma, cfr.: Zani, *Enciclopedia metodica...*, parte I, XI, Parma 1822, p. 250; G. Ceci, in "Thieme-Becker", 1928.

4. C. Cittadella, *Catalogo storico de' Pittori e Scultori Ferraresi*, Ferrara 1782, IV, pp. 102-113; G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri ferrarese pittore e rilevatore di pitture dai muri*, Venezia 1834; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844, I, pp. 189-192; II, pp. 338-359; G.P. Cavazzoni-Zanotti, in Baruffaldi cit., I, 1844, pp. 39-40 (lettera databile verso il 1737 per l'allusione all'età di Niccolò Baruffaldi); Lanzi, 1809, V, pp. 276-277.

5. A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951, p. 88.

6. C.F. Poerson, in *L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1869, 2e, p. 85; de Brosses 1749-1750, pp. 262-264; L. Crespi, 1756, pp. 434-435; de La Lande, 1769, IV, p. 156; A. Venturi, *La galleria Sterbini in Roma*, Roma 1906, p. 26; Thieme-Becker, 1930; F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel Kress Collection, Italian Schools XIII-XV Century*, London 1966, p. 61; *Il Cardinale Alessandro Albani*, 1980, pp. 42-43 (inventario Albani dell'inizio del Settecento che ricorda dipinti trasportati da un Carlo Monti).

7. Cfr.: "Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts" (Mémoires de Trévoux), Janvier 1751, pp. 110-111; *Lettre écrite de Bruxelles sur le secret de transporter les tableaux sur de nouveaux fonds et de les réparer*, in "Mercure de France", Janvier 1756, 2e, pp. 174-185; Zani, *Enciclopedia metodica...*, Parma 1817-1824, XVI, pp. 90, 283; Giordani, 1830, nota 6, pp. 36-37.

8. Traduzione di A. Devizzi ed E. Vaccari Spagnol (*Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, a cura di A. Pons, Milano 1966).

9. "Mercure de France", Juillet 1746, pp. 112-116; Décembre 1750, 1e, pp. 150-151; Engerand, 1899, pp. 108, 131, nota 1 p. 430; Engerand, 1901, p. 626; Fierens-Gevaert, *Correspondance de Bruxelles*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1919, pp. 330-331; Marot, 1950, pp. 248-249; Emile-Mâle, 1982, p. 221.

10. *Lettre au P.B.J. sur les tableaux exposés au Luxembourg*, in "Mémoires de Trévoux", 1751, pp. 110-111; Milanesi, V, 1880, nota 2, p. 30 (nuovo trasporto nel 1842); Lépicié, I, 1752, pp. 52-54; *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, VI, Paris 1885, pp. 216-217; Engerand, 1899, p. 35 e nota 1; Marot, 1950, pp. 249-250; Emile-Mâle, 1982, pp. 223-231. Si ha notizia di un altro dipinto attribuito ad Andrea del Sarto, una Madonna ricordata nella vendita del Principe di Conti nel 1779 che Picault avrebbe trasportato su vetro "pour faire voir les deux faces" (*Hommage à Andrea del Sarto,*

catalogo della mostra, Parigi 1986, p. 45).

11. "Mémoires de Trévoux", 1751, pp. 456-457; 1752, pp. 762-764; Courajod, 1869, pp. 374-375; Guiffrey, 1879, pp. 407-417; *Procès verbaux de l'Académie*, cit., VI, 1885, pp. 216-217, 236-237, 241-243, 284, 335; Engerand, 1899, pp. XIX, 12-17; *Raphael*, 1983, pp. 433-434, 441-443. La relazione sullo stato di conservazione prima del trasporto del 10 gennaio 1751 è pubblicata dal Guiffrey (pp. 408-412), dall'Engerand e nella prima edizione di questo volume (1973, pp. 330-331).

12. "Mémoires de Trévoux", 1752, pp. 340-341, 762; *Procès verbaux de l'Académie*, cit., VI, 1885, p. 284; Engerard", 1899, pp. 6-7. Due Madonne di Raffaello provengono dalla collezione d'Orléans e furono trasportate nel corso del Settecento, la *Madonna Mackintosh* della National Gallery di Londra (che si identifica plausibilmente con questa, ed è estremamente danneggiata dal trasporto, vedi Cavalcaselle, 1882-1885, II, p. 146 e nota 1, p. 147) e la *Madonna della palma* di Edimburgo, di cui il Waagen (*Treasures of Art in Great Britain*, London 1854, p. 27) precisa però che la cattiva conservazione si doveva ad un trasporto di Hacquin.

13. *Lettre au P.B.J.* cit., in "Mémoires de Trévoux", pp. 110-111; *Observations sur l'art de conserver les ouvrages de peinture qui menacent ruine*, ibidem, pp. 452-465; "Nouvelles Archives de l'Art Français", s. III, XIX, 1903, pp. 27, 28; Marot, 1950, p. 251 (lettera di Marigny a Picault del 10 dicembre 1752).

14. Gautier d'Agoty, 1753, I, pp. 176-184 (1ª ed. in *Observations sur l'histoire naturelle, sur la phisique et sur la peinture*, I, Paris 1752); "Mémoires de Trévoux", 1752, pp. 337-341, 761-767; Gautier D'Agoty, 1753, I, pp. 184-204. Emile-Mâle, 1982, p. 227 e note 31-33 p. 230 (con analisi dei materiali di Jean Petit).

15. Il dipinto di Joos van Clève è quello attualmente a Nantes (cfr. L. Benoist, *Ville de Nantes-Musée des Beaux-Arts Catalogue et guide*, Nantes 1953, p. 75), da non confondersi con quello di soggetto simile del Louvre (E. Michel, *Catalogue raisonné des peintures... Peintures flamands du XV^e siècle*, Paris 1953, p. 75), sul suo trasporto cfr. Engerand, 1899, p. 226; Marot, 1950, pp. 251-252. Un metodo che può essere simile a quello praticato dalla Godefroid è descritto dal Paillot de Montabert, (1829-1830, IX, p. 703). Per il rapporto di Vahiny sulle "Mémoires" di Picault cfr. Engerand, pp. XXIV-XXV.

16. *Lettre de M. le Chevalier de Solignac à M. Freron, sur les tableaux du Sr. Roxin*, in "Mémoires de la Société Royale des Sciences et Belles-lettres de Nancy", III, 1755, pp.236-250; Marot, 1950, pp. 241-247.

17. "Mémoires de Trévoux", 1755, pp. 552-553; 1756, pp. 570-572 (sul canonico Sauvages di Verdun, cfr. Marot, 1950, p. 267); "Mercure de France", Janvier 1756, 2°, pp. 174-185 (elogio del restauratore Dumesnil di Bruxelles a cui replica Collins: 1756, 2°, pp. 170-177); A.J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture et gravure avec un traité pratique des differentes manières de peindre*, Paris 1757, p. 498; R. Dossie, *The Handmaid to the Arts*, London 1758, II, pp. 381-387; D. d'Arclais de Montamy, *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine...*, Paris 1765, pp. 223-229 (traduzione in Secco Suardo, 1866, pp. 339-342, non riportata nelle edizioni successive).

18. Sul trasporto degli affreschi della Chambre Saint Louis di Fontainebleau cfr. la lettera di Picault pubblicata dall'Engerand (1899, pp. 624-628); su questo trasporto ed il suo metodo cfr. anche: "Feuille nécessaire", Paris 1759, p.280, in "Revue universelle des arts", XVIII, 1863-1864, pp. 137 e XIX; 1864, p. 140; Picault, 1789, articoli XXIV e XXV.

19. Salvo indicazioni diverse, in generale cfr.: Engerand, 1899 e 1900; Marot, 1950, pp. 255-264.

20. Si vedano le critiche rivolte a questi restauratori da Jean-Michel Picault e David nel 1793 (Picault, 1793, ed. 1859, p. 34; Emile-Mâle, 1956, nota 3, p. 392). Sul Grandpré vedi Engerand, 1899, pp. XXIV, 154, 157, 197; 1900, p. 606; su Hoogstoel, Engerand, 1899, pp. XXVI, 7, 12, 241; 1900, pp. 580-581, 607. Fra le iniziative prese negli ultimi anni di Luigi XVI nel restauro dei dipinti reali si ricorderà che dal 1784 al 1789 vengono riportati alle dimensioni originali molti dei quadri ingranditi alla fine del Seicento, come il *Doppio ritratto* di Raffaello, l'*Uomo col guanto* e la *Donna allo specchio* di Tiziano.

In Francia la diffusione dei restauri non era, ovviamente, limitata ai quadri del re: si hanno notizie di restauri nelle chiese di Parigi, di puliture a quelli di Notre Dame (nel 1732 ad opera di Achille René Grégoire e nel 1781 per opera di François-Ferdinand Godefroid), di trasporti (una *Natività della Vergine* di Valentin de Boullogne dei domenicani della rue Saint-Jacques è portata su nuovo supporto da un Dubucquoy nel 1778), cfr.: "Revue universelle des arts", 1860, pp. 134-135; Marot, 1950, p. 248; "Revue universelle des arts", XVIII, 1863-1864, p. 138.

21. P.J. Mariette, *Abecedario*, V, Paris, 1858-1859, p. 189; L. Arbaud, *Mademoiselle Godefroid*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1869, I, p. 39; Courajod, 1869, p. 375; J. Guiffrey, *Joseph Fernand Godefroid, maître peintre*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", 1883, pp. 395-417; Engerand, 1899; Engerand, 1900; *Correspondance de M. de Vandières, Marquis de Marigny*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", serie III, XIX, 1903; pp. 11-12, 40, 42, 45, 49, 78, 166, 172, 213, 267, 269-270; XX, 1904, pp. 46, 47-48, 109; voce *Godefroid, Joseph-Ferdinand*, in Thieme-Becker, 1921; Marot, 1950, pp. 251-253 (osservazioni sulla *Sacra Famiglia* di Raffaello), 255-262.

22. E.F. Gersaint, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes ... tableaux provenans de la succession de M. Angran, Vicompte de Fonspertius*, Paris 1747, pp. 193-194; "Mercure de France", Avril 1756, 2°, pp. 170-174; P.J. Mariette, cit., I, Paris, 1851-1853, p. 386; Engerand, 1899; Engerand, 1900 (pp. 606-607, sulla *Crocifissione* di Rubens, n. 2082 del Louvre); "Nouvelles Archives de l'Art Français", III, XIX, 1903, pp. 43, 78, 170; Stübel, 1926, p. 129; Marot, 1950, pp. 259-260 (presentazione del principe di Condé). Sulla *Leda* del Correggio cfr.: E. Dacier, *La vente Charles Coypel d'après les notes manuscrites de P.J. Mariette*, in "La revue de l'art

ancien et moderne", LXI, 1932, pp. 61-71; E. Freron, *L'Année Litteraire Année MDCCLIV*, IV, Amsterdam 1754, pp. 95-96; *Encyclopédie méthodique Beaux-Arts*, I, Paris-Liège 1788, pp. 83, 252; Marot, 1950, pp. 267-268; Guillerme, 1964, pp. 69-70 e nota 31; C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, pp. 194-195. Sulla *Sacra Famiglia Canigiani* cfr.: Cavalcaselle, 1882-1885, I, nota 2, p. 307; von Sonnenburg, 1983, pp. 13, 39-41.

23. Guiffrey, 1879, pp. 414-417; Engerand, 1899, pp. 14, 15, 18; Marot, 1950, pp. 253-254; *L'école de Fontainebleau*, catalogo della mostra, Paris 1972, p. 176.

24. Sul *San Giovanni Battista* di Raffaello: Lepicié, 1752-1754, I, p. 89 (qualità scoperta con la pulitura di Stièmart); *Raphael*, 1983, p. 434. Sul secondo trasporto del *San Michele* (rifoderato da J.M. Picault nel 1800) e sulla *Santa Margherita*: Paris, Arch. Musées Nationaux, *Procès-verbaux de l'Administration du Musée central des Arts*, 18 fructidor an V (4 settembre 1793), e P 16, 15 ottobre 1797 (segnalata da G. Emile-Mâle, 1956, nota 1, p. 406); Cavalcaselle, 1882-1885, nota 2, pp. 107-108. Sulla *Sacra Famiglia di Francesco I*, J.M. Picault, 1793, articoli XIV e XX; Engerand, 1899, p. 17. Sul soffitto attribuito a Vouet nel castello di Vincennes cfr.: Picault, 1789, articolo XXIV; Engerand, 1900, nota 3, pp. 634-635; "Nouvelles Archives de l'Art Français", s. III, XX, 1904, p. 49. Sul soffitto di Le Sueur staccato dall'Hôtel Lambert: F. Villot, *Notice des tableaux exposées dans les galeries du Musée National du Louvre. Ecole française*, Paris 1878, (9ª ed.), p. 359; J.J. Guiffrey, *Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789)*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", 1877, pp. 318-322; Engerand, 1900, pp. 580-582. Sul trasporto dei *Saint Brunos* rimasto interrotto alla morte di Jean-Louis Hacquin nel 1783: Picault, 1793, articolo XX; Millin, 1806, III, p. 435; Guiffrey, cit., pp. 295-318; Engerand, 1900, pp. 574-577. Su altri lavori: Guiffrey, cit., nota 1, p. 321; Engerand, 1899, pp. 167 (*Alessandro e Timoclea* del Domenichino, restaurato da Collins nel 1750), 241, 367-368; Engerand, 1900, pp. 606-607, 631; "Nouvelles Archives de l'Art Français", cit., 1904, pp. 150, 152, 212, 215; C. Gould, *National Gallery Catalogues, The Sixteenth-Century Venetian School*, London 1959, nota 1, p. 79.

25. Marot, 1950, pp. 263-264; Lebrun cit. a nota 42 p. 349.

26. J.B. Oudry, *Discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux* (1749), in "Cabinet de l'amateur", 1861-1862, p. 182; [Petit de Bauchemont], *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, 1751, pp. 30-31; in "Archives de l'art français", 1873, p. 391.

27. Watin, 1773, pp. 6-7.

28. Cfr. Conti, 1973, p. 235 per una rassegna di opinioni sul mosaico nel Settecento. Per la riscoperta dell'encausto cfr.: Caylus, *Réflexions sur quelques chapitres du XXXV^e^ livre de Pline*, II, *Du genre et l'espèce des peintures anciennes* (1732), in "Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres", XXV, cit. in Guillerme, 1964, nota 1, p. 26; Monnaye, *Encaustique (ad vocem)*, in *Encyclopédie*, Paris 1751-1752, ed. Livoune, V, 1772, pp. 558-565; A.J. Pernety, *Dictionnaire portatif*, Paris 1757, pp. 499-500; Guillerme, 1964, pp. 177-178; M. Simonetti e M. Sarti, in Baroni, Sarti ecc., 1973, pp. 19-20.

29. Mengs, 1783, II, p. 157; Baroni, Sarti ecc., 1973.

30. J. Fratrel, *La cire allié avec l'huile ou la peinture à l'huile-cire, trouvée à Mannheim par M. Charles, baron de Taubenheim*, Mannheim 1778; V. Requeno, *Saggi del ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, Venezia 1784; "Giornale delle belle arti", Roma 1786, pp. 65-67, 131-132, 137-140; A.M. Lorgna, *Discorso sopra la cera punica*, in "Opuscoli scelti", XVI, 1793; A. Fabroni, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, Roma 1797; Lanzi, 1809, V, pp. 278-283; J.W. Goethe, *Italianische Reise*, 24 novembre 1786; Merrifield, 1849, pp. C-CII; G. Secco Suardo *Della pittura ad encausto, ad olio ed a tempera*, in "L'Arte in Italia", 1871, pp. 69-72, 82-85, 119-123; G. Secco Suardo, *Alcune idee sulla pittura degli antichi*, ibidem, 1872, pp. 65-69, 81-83, 100-103.

31. C.N. Cochin, *Oeuvres diverses ... ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris 1771, I, pp. 121-144; il Guillerme (1964) ricorda come critica all'encausto del conte di Caylus un Roquet, autore di *L'art nouveau de la peinture au fromage ou au ramequin inventée pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existent*.

32. Eastlake, 1847, pp. 444, 538-546; Guillerme, 1964, p. 20 e nota 34, pp. 20-21; cfr. la discussione delle tecniche di Reynolds nel catalogo della mostra *Sir Joshua Reynolds 1723-1792*, Paris 1985-London 1986.

33. L.B. Guyton de Morveau *Recherches pour perfectionner la préparation des couleurs employées dans la peinture, lues à la séance publique de l'Académie de Dijon du 15 mai 1781*, ms. 237 dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (cit. in Guillerme, 1964, pp. 174-176); J. Senebier, *Mémoires physico-chimiques sur l'influence de la lumière solaire pour modifier les êtres des trois règnes de la nature*, Genève 1782; F. Carbonell, *Su un nuovo genere di pittura col siero del sangue*, in "Opuscoli scelti", XXII, 1803, pp. 297-302; Guillerme, 1964, pp. 173, 176, 184, 194. Più collegato al restauro è invece: N. Martelli, *Sulla maniera di restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco*, in "Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti", VII, Milano 1784, pp. 97-99.

34. *Metodo discoperto dal Signor Loriot per fissare i colori delle pitture a pastello*, in "Antologia romana", VII, 1780-1781, pp. 251-255; la prova era stata effettuata sul creduto autoritratto di Rosalba Carriera del Louvre (*Venise au dixhuitième siècle*, catalogo della mostra, Paris 1971, n. 37).

35. A. Franchi, *La teorica della pittura*, Lucca 1739, pp. 169-171.

36. Bonanni, 1720, pp. 74-75; Watin, 1773, p. 187; Hackert, 1788; [Ghelli], 1788; G.G.D.R., 1788. Della vernice cinese il Bonanni (p. 72) ci ricorda che "... non si adopera mai sopra pitture, ma bensì serve per fondo, sopra cui si lavora con oro e con pitture, essendo quella non trasparente ma densa in modo che, fatta nera, cuopre qualunque cosa, anche l'argento brunito; e se si fa di altro colore questo s'incorpora con la medesima vernice la quale sempre ha un

corpo". Fra le numerose citazioni e notizie che rendono prezioso ed inseriscono in un contesto non ancora settecentesco il *Trattato* del Bonanni vorrei ricordare il rimando al Fioravanti per la vernice con cui i turchi verniciavano archi e circassi, la notizia sull'olio di copaiva, la descrizione della vernice d'ambra "avuta da un chimico di Augusta", la ricetta avuta dal medaglista Ferdinand Saint Urban o quella del Coronelli adatta per verniciare i globi.

37. Watin, 1773, p. 240; il Tingry (1803, pp. 156-158) esprime ormai le sue composizioni in grammi e per i dipinti di pregio consiglia una vernice composta di gr. 366,86 di mastice pulito e lavato; gr. 45,85 di trementina pura; gr. 15,28 di canfora; gr. 152,85 di vetro bianco pesto e kg. 1,0057 di essenza eterea di trementina. La composizione della vernice dello Hackert (mastice sciolto in acqua ragia) è ricordata in una memoria del 1778 pubblicata in Incerpi, 1982, pp. 348-349.

38. Edwards, 1786, Gino Lanzi, 1809, III, nota 221 (cfr. Incerpi, 1982, sull'uso dell'olio nella Galleria di Firenze).

39. De Burtin, 1808, I, pp. 432-437; Stübel, 1926, pp. 131-135. Dei due Riedel che lavorano nella Galleria di Dresda; Gottfried, il padre, dava a tutti i quadri un olio siccativo che li faceva inscurire, preparato che avrebbe fatto annerire completamente i cieli in alcuni Veronese, al punto di doverli ridipingere. Col figlio Johann Anton che gli successe nel 1755, l'olio siccativo diventa un "chymisches oel" del quale impregna con gran diligenza i quadri affidati alle sue cure, fino alla morte che avvenne nel 1816. Il De Burtin lamenta in particolare le conseguenze di questa impregnazione sulla *Notte* e la *Madonna di San Giorgio* del Correggio.

40. Brandi, 1963, ed. 1977, p. 102.

41. Hackert, 1788; [Ghelli], 1788; G.G.D.R., 1788; Orsini, 1876. Si ricordi, a Napoli, il cattivo esito della vernice applicata sui dipinti di Ercolano dall'alfiere Stefano Moriconi, cfr. de la Lande, 1769, VI, p. 113; M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 1, 1950, pp. 40-41. Sull'Anders cfr. A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, in *Le gallerie nazionali italiane*, 1902, pp. 225-226; "Thieme-Becker", 1907. Il "Giornale delle belle arti" dà varie notizie sulla restauratrice Margherita Bernini, vedi: 1784, p. 136 (*San Diego* di Annibale Carracci in San Giacomo degli Spagnoli); 1785, p. 219; 1786, pp. 351-352 (*Cleopatra davanti ad Ottaviano* e *Sibilla Persica* del Guercino della Galleria Capitolina); 1788, pp. 269, 283, 287 (nota 1: stima nei suoi confronti del Batoni che non usava mai la vernice), 288-290 (restauri nella Galleria Giustiniani).

42. Vedi anche la breve replica all'articolo siglato G.G.D.R. (Giovanni Gherardo De Rossi?) che compare nel "Giornale delle belle arti" (1788, pp. 343-345) dove si ricorda che la vernice dello Hackert aveva danneggiato un paesaggio di Claude della Galleria Colonna e si smentisce un aneddoto relativo al Mengs che avrebbe scambiato un'integrazione dello Anders per una parte originale del Domenichino.

43. [R. Ghelli], 1788, p. 269.

Capitolo VI
Venezia e Pietro Edwards

1. Zanetti, 1733, p. 155; Edwards, 1778-1784, referte del 20 maggio 1780, 4 giugno 1784 e 25 febbraio 1789 (more veneto 1788); Moschini, 1815, I, p. 409; Edwards, in Olivato, 1974, p. 186.

2. Edwards, 1786; G. Edwards, in Merrifield, 1849, p. 867; Olivato, 1974, p. 21.

3. Zanetti, 1733, pp. 102, 131; Moschini, 1815, I, p. 414; Fulin, 1868, nota 1, pp. 93-96; Olivato, 1974, pp. 19-29, 99-113; Merkel, 1981, p. 35; Nepi Scirè, 1984, pp. 22-28 (intervento sulla *Cena* del Veronese nel refettorio di San Zanipolo nel 1697; bibliografia sul Rossi come pittore). Sul Bambini cfr. anche: Venezia, Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, cc. 791-793; Edwards, 1974, p. 160. Una copia dell'inventario del Cecchi si trova nella busta miscellanea 49 dei Provveditori al Sal dell'Archivio di Stato di Venezia.

4. Fulin, 1868, pp. 94-96; Vianello, 1970-1971, pp. 136-138; Olivato, 1974, pp. 30-34, 113-119.

5. Su Sebastiano Ricci cfr.: Edwards, 1778, II, p. 3; Moschini, 1815, I, p. 417 (restauro delle figurine a chiaroscuro dipinte nel soffitto della Sala dell'Anticollegio); Olivato, 1974, pp. 36, 133; L. Olivato, *Sebastiano Ricci restauratore*, in "Atti del congresso internazionale su Sebastiano Ricci e il suo tempo" (Udine 1975), Milano, s.d., pp. 20-28.

Su Pietro Cardinali, cfr.: Edwards, 1786, p. 6; G. Edwards in Merrifield, 1849, p. 867; Marconi-Moschini, 1959, p. 69 e nota 7; Olivato, 1974, pp. 36-38, 120-128, 187; Nepi Scirè, 1979, p. 86; Venezia Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, c. 817.

Su Agostino Letterini: Moschini, 1815, III, p. 594; Edwards, 1778-1784, referta del 15 novembre 1778 (fra coloro che nel 1739 ridipinsero i Veronese nel soffitto della sala del Consiglio dei Dieci); il Moschini (1815, II, pp. 436, 594) ricorda come restauratore anche il figlio di Agostino, Bartolomeo Letterini. Vedi anche Edwards, 1778, II; Edwards, 1785, D; Edwards, 1974, p. 160.

6. Moschini, 1815, I, p. 443; Olivato, 1974, pp. 38-39; Venezia, Archivio di Stato, Magistrati al Sal, busta "Miscellanea 49": *Referte del Collegio dei Pittori*, 1728-1792; cfr. p. 237 della prima edizione di questo volume per ulteriori indicazioni. Edwards, 1786, D.

7. Nicoletti, 1886, pp. 18-19, 19-21; Olivato, 1974, pp. 39-45. Rimando alla Olivato (note a pp. 40-41) per notizie sui restauri eseguiti dai pittori ricordati in questa lista. I dipinti da restaurare erano: il soffitto del Veronese della sala della Bussola ora al Louvre; due ottagoni di Francesco Bassano nella Sala del Maggior Consiglio; la *Raccolta della manna e delle coturnici* di Bonifacio Veronese ed altri suoi cinque dipinti del Pro fuori di Zecca (Marconi-Moschini, 1962, nn. 81; 82, 94-96, 105, 106 oltre alla *Natività della Vergine* ed al *Sant'Alvise* oggi a Brera); ancora di Bonifacio, *San Marco fra la giustizia e la pace* (Marconi-Moschini, 1962, n. 104). L'Edwards (1778-1784) ricorda alcuni di questi dipinti nelle referte dell'8 ottobre 1778, 20 maggio 1780 e 12 giugno 1781.

8. Su Domenico Maggiotto come restauratore cfr. Moschini, 1815, I,

1. Le "pubbliche pitture"

Nel corso del Seicento il restauro delle pitture dei palazzi pubblici di San Marco e di Rialto consiste ancora, nel caso di opere troppo deperite, nella loro sostituzione: nella Libreria Marciana, i tondi di Bernardo Strozzi e del Padovanino prendono il posto di quelli di Battista Franco e dello Zelotti; nella Sala dello Scrutinio, alla fine del secolo, erano state rifatte quattro tele di Palma il Giovane, Benedetto Caliari, Francesco Bassano e Domenico Tintoretto. L'Edwards stesso esclude ancora dai preventivi le opere troppo danneggiate, per le quali un restauro si sarebbe dovuto risolvere in un rifacimento; in tali casi suggeriva di sostituire all'opera malandata nuovi dipinti[1].

Le relazioni preliminari dell'Edwards ci mostrano chiaramente che dall'uso stesso del Palazzo Ducale come sede di governo nascevano tutta una serie di "disordini" che impedivano una buona conservazione dei teleri; ad essi si aggiungevano i danni frequenti di infiltrazioni di umidità: "la pioggia e giazzo... che hanno bagnato il muro, le tole, la tela, humidito la cola e il zesso", come lamenta Giovambattista Rossi nel 1684 per il Tintoretto con *Gli ambasciatori veneti incontrano il Barbarossa a Pavia.* E proprio la manutenzione dell'edificio e la prevenzione dei danni sono discussi in uno dei testi più belli dei manoscritti dell'Edwards, la *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture.* È sullo sfondo dei danni collegati alla vita che si conduceva in Palazzo Ducale e soprattutto di quelli che nascevano dall'incuria verso tetti e solai che si deve vedere tutta l'attività di manutenzione e restauro delle "pubbliche pitture", ed è alla luce di queste circostanze che si capisce anche e perché fino al momento della direzione di Pietro Edwards siano spesso le solite tele ad essere proposte per nuovi interventi[2].

Il restauro dei teleri era stato sempre affidato a pittori, spesso a pittori minori, come Giovambattista Rossi il quale, nel 1677 e poi nel 1684, si impegna ai restauri nelle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio, resi necessari dalle infiltrazioni di neve sciolta e ad una nuova "imbrocadura" del *Paradiso* del Tintoretto. Contestate da "rumori", tali riparazioni sono ufficialmente approvate da Carlo Loth, Antonio Zanchi e Niccolò Cassana, il quale non manca di far trasparire le riserve che gli suggeriva, probabilmente, la sua esperienza di restauratore così ben attestata dalle lettere al Gran Principe di Toscana. Dal 1686 il Rossi ha l'incarico ufficiale della custodia delle pubbliche pitture dalla polvere e dagli altri danni incidentali, le sue relazioni lo mostrano soprattutto attento a provvedimenti di manutenzione. Quando, nel 1694, si trova davanti alla necessità di alcuni rifacimenti nel Tintoretto del soffitto della Sala del Maggior Consiglio, chiede l'autorizzazione per procedere "con l'assistenza d'accreditati pittori" a far colorire con "l'acqua celeste" una probabile giunta e ad intervenire su "li bastoni, bandiere e tapetti ch'esistono

nel mezzo del quadro pregiudicati" ed alcune teste "che si ritrovano infracidite". Alla sua scomparsa l'incarico della sorveglianza sulle pubbliche pitture passa, nel 1704, a Vincenzo Cecchi, figura di cui non è nota un'attività di pittore e durante la custodia del quale gli interventi di una certa importanza vengono affidati a maestri come Niccolò Bambini, il quale nel 1714 restaura il soffitto del Tintoretto nella Sala delle Quattro Porte[3].

Al momento di scegliere un successore al Cecchi, nel 1724, lo stesso Collegio dei Pittori chiede l'incombenza della visita mensile alle pubbliche pitture; i Magistrati al Sal, ai quali spettavano le spese di manutenzione degli edifici pubblici obiettano che:
"L'incombenze sembrano a prima vista dover essere di molto gelosa e sublime ispezione, riguardo al preggio inestimabile della cosa intorno a cui versano; ma essaminandole per la verità in sé medesime non sono altro che grossolane operazioni..., come sono scuoter la polvere, toglier via le tele di ragno, riveder le cornici, far ricommettere qualche pezzo delle medesime che fosse smosso, rifferire di mese in mese se alcuna corrozione o sconciatura scuoprasi nelle tele, o lesione nelle figure, o cose simili... Non potiamo già persuadersi che illustri professori siano per avvilirsi nell'opera faticosa e meccanica. O non sono bene informati della qualità del ministero a cui aspirano, e doppo averlo conseguito per grazia, ne sdegneranno l'incarico per dignità. O vero che si sono già posti in animo di sostituirvi bassi operaj... Onde sarà in sostanza di deliberare, non già se convenga appoggiar questa cura al collegio de' pittori, ma se debba devolversi all'arbitrio loro la facoltà di eleggere il deputato a queste incombenze, invece che sia prescelto dalla pubblica autorità..."

Sospettano inoltre, i Provveditori al Sal, che nel modo in cui i pittori propongono di essere retribuiti dell'incarico, alleggerendo la loro tassa annuale, vi sia "l'assunto dell'interesse di quei pochi" sui quali ne ricadeva il carico maggiore, i pittori più importanti e "da questo basso essercizio li più lontani"; temono poi che, mancando un solo responsabile, dovessere nascere un gran disordine. Ciononostante l'incarico viene affidato al loro collegio con decreto del Senato del 14 settembre 1724[4].

Dopo un altro decreto del Senato sul restauro dei quadri pubblici del 19 giugno 1727, tre quadri di Palazzo Ducale vennero affidati a Sebastiano Ricci. Secondo l'Edwards, solamente dopo la sua osservazione che "non si richiedevano meno teoriche cognizioni a ripristinar un vecchio esemplare di quanta perizia aver d'uopo l'autore di quello", i pittori anche più qualificati avrebbero incominciato ad impegnarsi nel restauro dei quadri. Restauratori abituali erano però artisti senz'altro minori; le referte dell'Edwards ricordano Agostino Letterini per il soffitto del Veronese nella Sala del Consiglio dei Dieci, oppure lamentano le ridipinture ad olio eseguite dal pittore a cui viene data la maggior fiducia nel restauro dei quadri di Palazzo Ducale, Pietro Cardinali: su un Leandro Bassano e sulla *Presa di Zara* di Domenico Tintoretto nella Sala del Maggior Consiglio, sui quadri della Sala dello Scrutinio. Al Cardinali, attivo restauratore, nel 1739 veniva espressa la soddisfazione per i restauri in Santa Maria Maggiore, alla Salute, nelle sale del Consiglio dei Dieci, tanto da fargli presentare i preventivi per la Sala delle Quattro Porte ed il soffitto della Sala del Collegio: tutte opere delle quali l'Edwards lamenta i precedenti restauri[5].

Le referte del Collegio dei Pittori ai Provveditori del Sal, dal 1748 al 1759, ricordano quasi sempre gli stessi dipinti: il *Paradiso* del Tintoretto, alcuni Bonifacio di Rialto, il Veronese nel soffitto della Sala della Bussola. Il *Paradiso* venne restaurato nel 1755 da Francesco Fontebasso, con risultati ricordati dall'Edwards come esempio di cattivo impiego del pubblico denaro; si delinea, in generale, la situazione a proposito della quale l'Edwards ricorderà la necessità di distinguere fra "valente pittore" e "perito restaurato-

re"[6]. Per il Veronese era già opportuno un nuovo restauro nel 1762, anno nel quale una referta elenca molti quadri pubblici da restaurare, tanto che la vastità dei lavori consiglia di allegare una "Nota dei professori" adatti alla circostanza, che ci fa vedere che molti dei principali pittori di Venezia erano attivi come restauratori. Vi incontriamo Gasparo Diziani, Fabio Canal, Giuseppe Angeli, Giacomo Guarana, Giuseppe Nogari. Di alcuni pittori si potevano anche segnalare restauri notevoli: Giacomo Marieschi aveva lavorato sui dipinti della Sala del Tribunale del Consiglio dei Dieci e sulla maggior parte dei Bonifacio esistenti nella stanza dei Provveditori agli Ori e Argenti in Zecca; Giuseppe Bertani (ben noto come restauratore) aveva riparato i quadri del Corpus Domini; Gaetano Zompini tutti i quadri alle pareti nell'albergo della scuola di San Rocco. Domenico Maggiotto era intervenuto su una pala in San Pietro di Castello, e "governò quadri per Sua Eccellenza Nobil Huomo Gasparo Bragadin, Nobil Huomo Francesco Vendramin alla Maddalena, Sua Eccellenza Residente d'Inghilterra, per il Console d'Inghilterra Illustrissimo Signor Conte Bonomo Algarotti. In cancelleria della scuola della Carità, e molti altri che andò in Mozcovia"[7].

98 Dieci dipinti venivano appunto affidati a Domenico Maggiotto (fra essi il soffitto della Sala della Bussola di Paolo Veronese e la *Caduta della manna* di Bonifacio del magistrato del Pro' fuori di Zecca), con l'impegno di foderarli e restaurarli senza uso del pennello. Giuseppe Angeli, il quale aveva declinato l'incarico di restaurare egli stesso i dipinti (lavoro "dall'arte di dipingere distaccato e diverso affatto") doveva soprintendere al restauro, verificando che "o imperfettamente le pitture non fossero ripulite, sicché i più delicati lineamenti, tinte, ed ombreggi, non ne rimanessero, anche dopo il fatto, dentro la oscura estrania pattina confusi, e nascosti; o per troppa insistenza all'incontro di separare oltre quanto convien, questa pattina, quei tratti maestri dell'arte non ne fossero insieme logorati e perduti, come pur troppo agevolmente avvenir potrebbe; restando così perdute miseramente o per l'uno o per l'altro modo, nel complesso, ed aspetto universale di queste tele ammirabili quell'armonia, e concordanza, che ne formano il pregio maggiore"[8].

Il restauro delle pubbliche pitture quale si svolse sotto la direzione del Collegio dei Pittori dovette essere molto disordinato; nel 1777 una "privata informazione" sull'argomento, richiesta dal Senato ai Riformatori dello Studio di Padova (ed evidentemente redatta dall'Edwards) faceva notare che "l'esito però delle loro suppliche non fu mai corrispondente né alle vere esigenze dell'affare, né ai desideri concepiti da essi; e ciò sovra ogni altra ragione, perché la discordia delle loro opinioni, e le viste di privato vantaggio si opposero continuamente alla produzione di un onesto piano sul quale effettuar si potesse quell'importante lavoro: quindi le commissioni ch'estendere si dovevano a quasi tutte le pitture dei mentovati palazzi o per impedirne i prossimi danni, o per riparare i già sofferti da esse, non solo si restrinser fin ora a poche delle moltissime tele bisognose, ma innoltre (ciocché vie maggiormente addolora) ciò si fece, presso che tutte le volte, con una scelta così trista di artefici, che quanto la rovina delle rimanenti opere vicina a prodursi risveglia sentimenti di compassione, altrettanto la parte maggiore dei riparati dipinti muove giustamente lo sdegno in tutti li buoni amatori delle bell'arti"[9].

Come possiamo aspettarci, i restauri non si limitavano ai dipinti di pubblica competenza; a parte le collezioni private, si restauravano i quadri delle chiese e delle scuole: Gasparo Diziani restaura la piccola pala del Tintoretto in San Gallo e, probabilmente, il Giambellino dei Santi Giovanni e Paolo. Nella Scuola Grande di San Marco, Giuseppe Zanchi (con la proibizione di usare il pennello "imaginabilmente") restaura il *Paris Bordone*

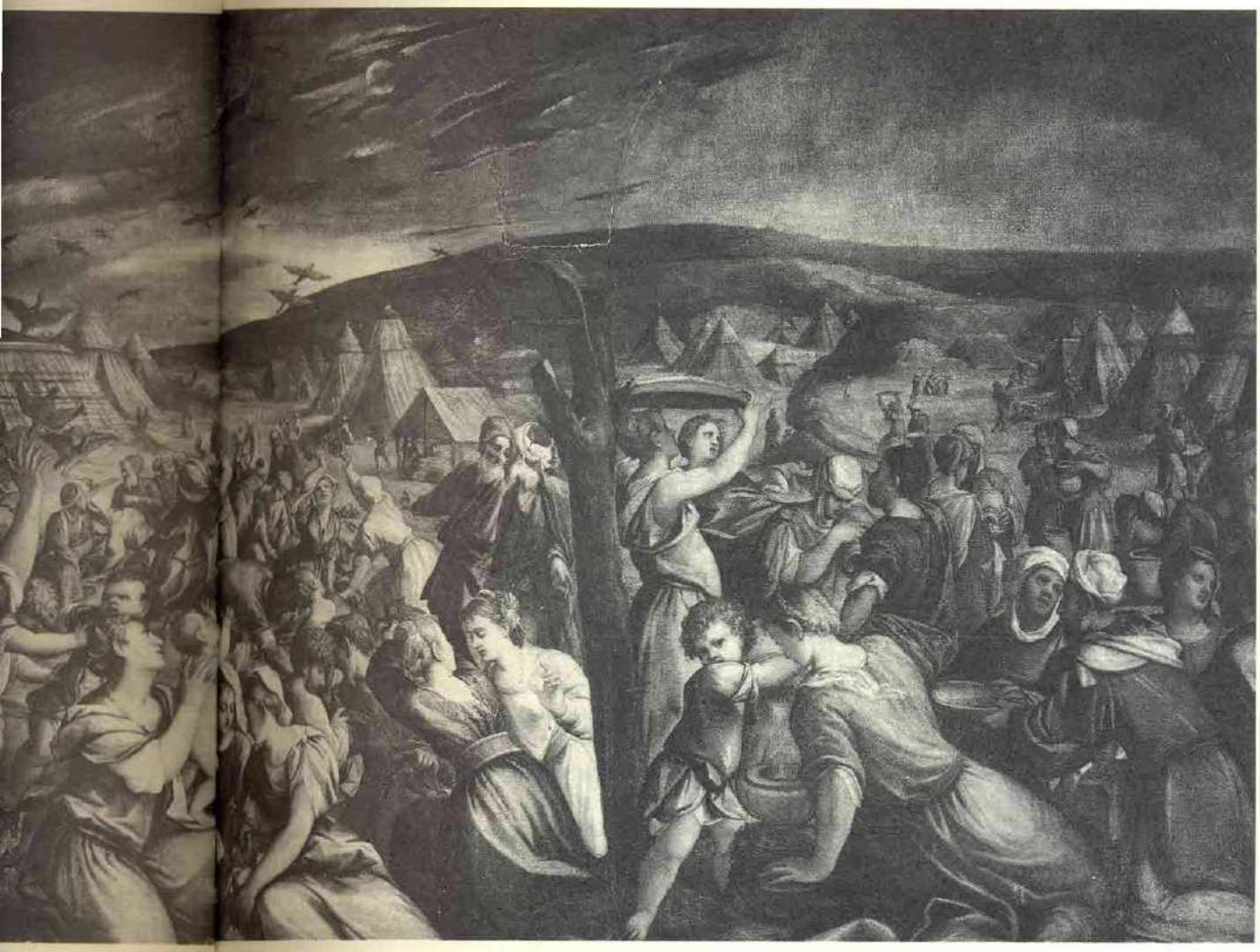
e la *Tempesta* attribuita a Giorgione nel 1733; il Cardinali, nel 1738, interviene sul Tintoretto e sulle tele del Bellini e del Mansueti[10].

In generale, i teleri delle scuole erano attaccati al loro intavolato senza un telaio che li tendesse: le *Storie di Sant'Orsola* del Carpaccio hanno un telaio solamente nel 1753; nel 1754 vengono sistemati analogamente i Carpaccio della Scuola degli Schiavoni. In quella di San Giovanni Evangelista i quadri sono ancora senza telaio nel 1784, quando vi interviene l'ispettore Mengardi, lo stesso che, nel 1791, fa presente la difficoltà di rimuovere l'*Apparizione di San Marco* del Tintoretto che Vivant Denon stava incidendo a bulino nella Scuola Grande di San Marco, dato che era inchiodata all'intavolato[11].

I frequenti interventi su dipinti esposti nelle chiese, non sempre eseguiti con l'accuratezza auspicabile, e soprattutto le vendite di opere d'arte, che talvolta avvenivano anche per prezzi insignificanti[12], assieme alla trascuratezza con la quale venivano tenuti molti capolavori, indussero il Consiglio dei Dieci a nominare un ispettore sulle pubbliche pitture scegliendo Anton Maria Zanetti il giovine (12 luglio 1773) il quale prepara l'elenco delle pitture da vincolare secondo questa nuova legislazione a Venezia e nelle isole circostanti. Tali opere non si potevano più rimuovere né affidare a restauratori senza la "pubblica permissione"; di ogni chiesa o scuola vennero compilate le liste di notifica su "stampiglie" col leone di San Marco; ogni sei mesi l'ispettore doveva notificare agli Inquisitori di Stato gli eventuali spostamenti o rimozioni di opere d'arte e segnalare i dipinti che avevano bisogno di riparazioni, assicurarsi che venissero eseguite ed approvare il restauro. Le opere proposte per il restauro nelle referte dello Zanetti (1773-1778) non sono molte; egli ha, per esprimersi con termini nostri, un senso molto vivo della selettività del restauro. Pensava che si foderassero i dipinti più del necessario, osservava che il tempo non giovava alle pitture, ma il restauro era un rimedio pericoloso, "da mettersi in pratica nel caso d'imminente rovina, per non lasciare affatto perire qualche opera insigne". Lo Zanetti propone per il restauro anche opere seicentesche quali la *Natività* di Carlo Loth in San Silvestro e due pale del Liberi. I restauri più impegnativi sono su opere cinquecentesche: la *Cena* del Tintoretto a San Simeone Grande (eseguito dal Bertani), il *Paris Bordone*, la *Tempesta* attribuita a Giorgione ed i Tintoretto della Scuola di San Marco, la *Santa Barbara* di Palma il Vecchio in Santa Maria Formosa (affidata al Bertani), il *San Pietro Martire* e la *Cena* del Veronese dei Santi Giovanni e Paolo. Di opere quattrocentesche fa restaurare il polittico di Giovanni Bellini di questa chiesa, ed è durante questo intervento che nella lunetta fu inserito l'intaglio dorato che tuttora vi si trova al posto dell'*Eterno* del Giambellino che fu trasferito nell'albergo della Scuola di San Vincenzo Ferrer[13].

Dal 1779 al 1795 è ispettore Giambattista Mengardi. Giovanni Maria Sasso, incisore e restauratore abituale del console inglese Udney, è fra gli operatori ai quali affida i dipinti delle chiese, consigliandolo nel 1780 per il restauro dei due Giambellino di San Michele a Murano, il trittico ora a Düsseldorf e la *Resurrezione* di Berlino (creduta un Cima da Conegliano). Per due Girolamo da Santa Croce di Santa Ternita, propone il Maggiotto (1780), come per il Pordenone di San Rocco, che poi restaura egli stesso nel 1783. I restauri eseguiti dallo stesso ispettore sono piuttosto frequenti: le due pale del Carpaccio e di Bonifacio Veronese passate da Sant'Antonio di Castello a San Barnaba, alcuni teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista, il Cima da Conegliano ora a Berlino ed altri dipinti della scuola dei tessitori di seta, le *Nozze di Cana* del Padovanino del convento di San Giovanni di Verdura a Padova, i Tintoretto di Santa Margherita e Santa Maria Materdomini, la *Cena* del Veronese di San Sebastiano[14].

98. Bonifacio Veronese, La caduta della manna; restaurata da Domenico Maggiotto, 1762, e sotto la direzione di Pietro Edwards, 1780-1781 (con la riquadratura ottocentesca). Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito presso la Fondazione Giorgio Cini.



Per le pale del Carpaccio e di Bonifacio trasferite in San Barnaba, il Mengardi ha occasione di appellarsi alla competenza professionale di Giuseppe Bertani, il quale, il 10 dicembre 1783, osserva che la richiesta di cinquanta zecchini era onesta, dato che nel Bonifacio Veronese mancavano teste e mani, ed una figura era quasi perduta; il *Martirio degli Undicimila* del Carpaccio, poi, si mostra ancora in buono stato, a parte un blu usato nelle corazze che si è in parte alterato.

Relativamente alla lentezza dei lavori su cinque teleri quattrocenteschi della Scuola di San Giovanni Evangelista, il Bertani il 1° giugno 1784 fa presente che "non altro fu fatto fin qui che foderarli: rimane adesso il più necessario, ed il più importante, cioè lo stuccarli, e porvi il pennello ove puramente occorre, operazione per altro, che non è poca, per la quantità delle architetture, e figure minute, e che ricerca tutta l'accuratezza, onde conservato resti il proprio loro carattere"[15].

Negli ultimi anni si fanno sempre più frequenti le segnalazioni di restauri solamente approvati dal Mengardi: Antonio Marinetti interviene sulla pala di Luca Giordano dello Spirito Santo (ora a Brera), Giambattista Canal sui quadri della Scuola del Sacramento presso San Giovanni in Bragora, Antonio Pavona viene scelto per la pulitura della *Resurrezione* del Tintoretto in San Cassiano. Nelle ultime referte del Mengardi si incontrano continue segnalazioni del cattivo stato del Basaiti, del Bellini e del Carpaccio di San Giobbe, tavole che si era offerto di restaurare fino dal 1784; specialmente per il Basaiti, le sue segnalazioni sono sempre più pressanti dal 1787: il colore si scagliava e cadeva sulla mensa dell'altare e la sua rimozione per il restauro era complicata dalla necessità di demolire parte dell'altare, un'operazione di cui i patroni Foscarini non volevano affrontare la spesa. Quando la tavola sarà rimossa al tempo delle soppressioni, per evitare questa demolizione, verrà in parte segata. Analoga era la situazione del Veronese di Sant'Antonio a Torcello: le monache non volevano assumere la spesa del restauro, finché, nel 1792, il Bertani ed il Baldassini lo ripararono a proprie spese.

Negli ultimi anni di attività del Mengardi, si occupa dei quadri delle chiese anche l'Edwards: di due pale di Palma il Giovane in Santa Lucia, del Veronese di Torcello, dei quadri di San Giobbe, del Giambellino della chiesa degli Angeli a Murano. L'ultimo ispettore sui quadri esposti in pubblico fu, dal 1796 al 1797, Francesco Maggiotto, le referte del quale riprendono le ultime indicazioni del Mengardi, con poche aggiunte, come la segnalazione del cattivo stato in cui si trovava la *Madonna* creduta del Giambellino in Santa Maria Maggiore (cioè il Mantegna ora a Brera), e l'approvazione di qualche restauro[16].

Il 24 luglio 1773 il Senato prospettava l'opportunità di estendere anche alle chiese di giurisdizione statale (come il Redentore o la Salute) ed alla Terraferma provvedimenti analoghi a quelli già presi per le opere d'arte dei pubblici palazzi. Il Mengardi, originario di Padova, talvolta segnala lo stato di emergenza in cui versano le pitture della sua città e ricorda il principale restauratore di affreschi che vi lavorava: Francesco Zannoni da Cittadella. Provvedimenti relativi alla Terraferma esistevano da tempo, se nel 1755 un nipote di Gregorio Lazzarini, Santo, da San Vito al Tagliamento chiedeva che gli venissero affidati la custodia ed il restauro delle pitture del circondario del Friuli, Carnia, Cadore e Bellunese, allegando la fede sul buon esito di un restauro che aveva eseguito nel 1745 sulla *Deposizione* del Basaiti di Sesto al Reghena, oggi a Leningrado.

Altre notizie, come quella di Giambettino Cignaroli che restaura una tavola di Francesco Buonsignori in San Bernardino a Verona, o di Antonio Medi che interviene

nel 1731 sulla pala di Giorgione a Castelfranco, fanno vedere l'interesse anche da parte della Repubblica per la manutenzione delle opere d'arte nella Terraferma. A Padova, nel 1795, il Brandolese lamenta spesso restauri poco felici e la guida del Moschini del 1817 ricorda il "poco onore" che si era fatto il Mengardi aggiungendo un angelo in una pala di Domenico Tiepolo, e vari maltrattamenti di pitture, come il cattivo restauro degli affreschi di Giusto nel Battistero, eseguito da Luca Breda, quello pessimo di Domenico Sandri (1786) nella cappella di Giusto al Santo, operazione alla quale dovrebbe risalire l'annerimento che confonde tuttora i colori di quelle mirabili storie[17].

La figura storicamente più significativa fra questi restauratori che lavorano fuori Venezia è certamente Francesco Zannoni, soprattutto per la sua attività su affreschi trecenteschi e quattrocenteschi. Il Brandolese ne dà questa notizia: "Pittore diligente, ed erudito. Non devesi giudicare del di lui merito dalle opere da lui dipinte, le quali forse pel soverchio studio e diligenza compariscono di poco merito, ma piuttosto dal suo valore nel ridonare vita alle opere degli eccellenti antichi pittori, conservandone maestrevolmente il carattere originale, nel che era incomparabile. Perciò seppe conciliarsi la stima e l'ammirazione eziandio de' più severi nemici de' rappezzatori moderni. Morì in Padova dove avea da gran tempo stabilita la sua dimora nel 1782 d'anni settantadue".

Lo Zannoni restaura gli affreschi della Scuola del Santo (1748), rimette in ordine le pitture del Salone nel 1762, interviene nella cappella di San Felice al Santo nel 1772-1773, oltre che su vari cicli cinquecenteschi e su affreschi di interesse devozionale. La sua mano è ben individuabile nella volta con *Evangelisti e Padri della Chiesa* in San Giovanni Evangelista a Ravenna, creduta di Giotto dai tempi del Vasari. Nel Salone revisionò gli affreschi con la guida iconografica di un manoscritto dell'*Astrolabio* di Pietro d'Abano. Dove le figure erano inquadrate in formelle architravate, invece che in trilobi, egli le adattò in conformità alle altre pitture, dando omogeneità decorativa all'insieme senza scostarsi dallo stile antico adatto all'architettura originale. 99, 100

Nell'ambito di questi rapporti fra architettura gotica e pittura, sulla cappella di San Felice al Santo, decorata con gli affreschi di Altichiero, nel 1772 osservava che "tutto corrisponde mirabilmente, che la fabbrica fu eretta secondo le regole della romana architettura, che l'architetto possedeva quest'arte a perfezione, salvo che negli ornati dei quali nel secolo XIII era perduta l'arte, e che la semplicità del lavoro non permette altri ornati, detti moderni"[18].

La figura dello Zannoni è interessante per l'attenzione che rivela ai dipinti dei primitivi, ma, nel 1775, l'introduzione alle *Pitture di Bergamo* di Andrea Pasta ci mette davanti alla testimonianza più significativa di attenzione alla tutela nei territori della Serenissima; il suo atteggiamento, di giustificata diffidenza, verso i restauri lo mostra probabilmente più vicino ad Anton Maria Zanetti che all'Edwards, mentre un pieno rispetto per i dipinti come oggetto di culto non impedisce una serie di considerazioni che permettono di inserire a buon diritto il medico bergamasco nel secolo dei lumi. I quadri di artisti illustri (e la sua mente va al Lotto, al Cavagna, al Talpino) "debbonsi riguardare come uno dei principali ornamenti della città, ma ancora come scuola sempre aperta ai giovani studiosi". Il Pasta accetta gli ingrandimenti delle pale da altare ma non le loro mutilazioni, deplora le ridipinture devozionali, l'applicazione di corone metalliche, sconsiglia le puliture, inutili finché un dipinto "faccia per ancora la sua comparsa". La manutenzione accurata (spolverature, attenzione alle sorgenti di umidità, tende che proteggano il dipinto dai raggi del sole, allontanamento dalle canne dei camini) è il rimedio che si sente di raccomandare per i dipinti di pregio, assieme a quello di una "buona fodera

99. Maestro tardogotico, particolare degli affreschi del Salone; con le ridipinture di Francesco Zannoni, 1762 e segg.
Padova, Palazzo della Ragione.

100. Maestro tardogotico, particolare degli affreschi del Salone; dopo la rimozione delle ridipinture di Francesco Zannoni.
Padova, Palazzo della Ragione.

da mano maestra e amorosa applicata". Come medico, possiede nozioni che mostrano ormai avvenuto il passaggio dalla tradizione dei segreti di bottega al nuovo linguaggio della chimica: "analizzando" i solventi usati nelle puliture si rintracceranno porzioni di colore rimosse dal dipinto, mentre "sali", vernici "oleose" e "resinose" sono i nuovi termini di riferimento.

Le vernici vanno evitate perché "in progresso di tempo fanno il color bianco ingiallire, inbrunare il giallo, verdeggiar l'azzurro, e tralignare più altri colori in tinta spiacevole e sozza", vernici che non si devono confondere con ciò che, coerentemente alla tematica del tempo pittore, egli definisce patina "e che dall'azione dell'ambiente è prodotta, il quale va col tempo mortificando i colori arditi, e rendendoli vicendevolmente fra loro più armoniosi e concordi. Cotal pattina dà similmente il tempo ai bronzi, e ai marmi: ma non si troverebbe antiquario, per grezzo che e' sia, il quale credesse di avvantaggiare le sue medaglie antiche, o le sculture in marmo col farle ripulire, onde acquistassero quella nitidezza ch'ebbero appena coniate o scolpite".

2. La direzione di Pietro Edwards

Nel 1770 si prospettò la necessità di un nuovo intervento sul soffitto di Paolo Veronese nella Sala della Bussola. Un decreto del Senato del 6 giugno 1771 stabiliva di affidare il lavoro alla "ben nota abilità" di Giuseppe Bertani, incaricando i Riformatori dello Studio di Padova di decidere se anche in futuro si dovesse sempre ricorrere a lui per il restauro dei quadri dei pubblici palazzi. Nonostante la forma ufficiale con la quale l'incarico veniva affidato personalmente al Bertani, non mancarono intrighi destinati ad affiancargli collaboratori poco qualificati: tanto da farlo rinunciare alla pubblica commissione.

Giuseppe Bertani, ricordato per la discrezione nel restauro del Tintoretto di San Simeone Grande anche da un conoscitore cauto nel consigliare i restauri quale lo Zanetti, era il più apprezzato restauratore di Venezia; "maestro di tutt'i ristauratori", lo definisce l'Edwards. Verso il 1750 restaurò la *Pala Pesaro* di Tiziano, un dipinto che fu poi ampiamente ripreso nel discusso intervento del 1882. Questo restauro e quello della *Santa Barbara* di Palma il Vecchio in Santa Maria Formosa furono tanto famosi che, ancora nel 1812, l'Edwards li portava ad esempio di buoni risultati a chi era contrario a qualsiasi riparazione dei quadri antichi. Nel 1788 il Bertani restaurò (con la supervisione dell'Edwards) la *Famiglia di Dario* di Paolo Veronese di casa Pisani a San Polo (dal 1857 nella National Gallery di Londra), restauro ricordato per il recupero del cielo azzurro sotto le vernici ingiallite, e pagato 148 zecchini[19].

Anche Pietro Edwards era restauratore: nel 1776 era intervenuto sul tondo dipinto a tempera su intonaco da Paolo Veronese nel soffitto della Sala dell'Anticollegio, una pittura danneggiata da interventi precedenti della quale nessuno voleva assumere il restauro e nella quale fermò l'intonaco mediante grappe metalliche: una delle opere più sfortunate del Veronese, tuttora alterata da ritocchi inscuriti. Verso il 1777 fu tagliata e rubata la testa del re mago più anziano nell'*Adorazione dei Magi* di Bonifacio Veronese in Palazzo Ducale (ora nella Sala degli Stucchi); l'Edwards la sostituì con la testa che si individua fin troppo bene dopo che tutto l'insieme è stato svelato da successivi restauri. Suo figlio, Giovanni Edwards, raccoglie però una tradizione infondata quando riferisce alla Merrifield che nella stessa occasione era stata rifatta anche la testa principale del *Trionfo della Fede* di Tiziano.

Pietro Edwards era nato a Loreto ("per accidente", precisa il Moschini) nel 1744, da una famiglia di cattolici che avevano lasciato l'Inghilterra dopo la rivoluzione del 1688.

Allievo di Gasparo Diziani, certi suoi soggetti devozionali (un *Sacro Cuore,* un *San Luigi Gonzaga*) furono divulgati anche in stampe. Il figlio Giovanni sembra quasi compiacersi della disponibilità che tutti i governi, prima e dopo la caduta della Repubblica, avevano trovato nel padre come consulente di indiscussa serietà e competenza professionale utile alla loro politica artistica. Dal 1767 era stato membro del Liberal Collegio di Pittura, dal 1775 della Veneta Accademia; oltre che direttore del restauro delle pubbliche pitture, fu segretario del Liberal Collegio dal 1778 al 1783, anno nel quale dette le dimissioni per le "maligne procedure di quegli artisti". Nel 1779 fu consultato per il progetto di una pubblica galleria che raccogliesse le migliori pitture di Venezia e gli Inquisitori di Stato gli affidarono l'esame delle pitture di varie chiese, nonostante che di questo fosse incaricato il Mengardi. La sua attività presso privati è testimoniata da numerosi inventari eseguiti per divisioni di eredità[20]. Con la sua disponibilità di esperto e con la serietà che si intravede dalle carte che documentano il suo lavoro, non sorprende che in una situazione confusa come quella del restauro delle pitture dei pubblici palazzi i Riformatori dello Studio di Padova, dopo la rinuncia al lavoro del Bertani, cercassero da lui indicazioni e suggerimenti per riordinare questa attività. Col decreto del Senato del 3 settembre 1778, gli si affidava perciò l'organizzazione del restauro di tutte le pubbliche pitture dei dipinti di Palazzo Ducale e dei pubblici uffici di Rialto.

Gli aspetti finanziari ed organizzativi e le regole da seguire nel restauro vennero fissati in due capitolati relativi ai doveri dei professori che eseguivano il lavoro e dell'ispettore che li controllava. Al restauro non potevano essere aggiunti altri professori che il Bertani, Giuseppe Diziani e Niccolò Baldassini, ai quali erano permessi quattro assistenti, oltre a potersi servire dell'attività di restauratore dell'ispettore; ogni sostituzione degli aiutanti doveva avvenire col consenso dell'autorità e nel rispetto della pratica stabilita. I tre professori erano sottoposti alla sorveglianza dell'ispettore, il quale poteva allontanare dal lavoro eventuali assistenti che non sembrassero all'altezza del compito. Gli impegni dei professori nell'esecuzione dei restauri erano:

"I) Di accomodare li quadri a lor consegnati senza pregiudicarne la virginità se saran vergini, come dicesi da tali artisti, cioé non corrosi nella superficie del colore, e molto meno nel corpo di esso. II) Di rimediare a tutt'i danni inferiti al dipinto dall'imperizia di altri pulitori inesperti; sempre però nei limiti del fattibile, e con piena declinazione delle ciarlatanesche imposture. III) Di fermare sodamente tutto il colore smosso, e vicino a cadere dal suo fondo. IV) Di raddrizzare le tavole dipinte per quanto fossero curvate, e connetter quelle che fossero in qualunque modo disgiunte e rotte, senza che poi possibile sia d'accorgersi delle commettiture. V) D'impedire l'ulterior infezione dei tarli nelle tavole vecchie, e riparare i danni per tal causa sofferti in addietro dal dipinto. VI) Di trasportare il solo dipinto intattissimo da una tavola, o tela vecchie, su d'altra tavola, o tela nuove, qualora si riconoscerà non essere il fondo vecchio più suscettibile di restauri. VII) Di foderare i quadri che ne avranno bisogno, e sfoderare gl'altri che ricevono pregiudizio dalle fodere antiche; generalmente di fortificare il fondo di ogni pezzo a misura della respettiva esiggenza. VIII) Di levare il fumo, e lo sporco invecchiati; le vernici crepolate, sobbollite e giallastre; le macchie di qualunque sorte; la crassizie d'ogli anneriti in superficie; le innumerabili, e resistenti sporchizie d'insetti, che sol con l'ago possono distaccarsi; e generalmente di tor via tutto ciò che impedisce la libera vaghezza del colore. IX) Di levar tutti i ritocchi non originali che ritroveranno soprapposti al dipinto vergine, e di scoprir questo senza suo maggior detrimento. X) Di rinvenire l'atto originale di tutt'i colori alterati quando però questi non siano intrinsecamente mutati, come accade di quasi

tutti gl'oscuri. XI) Di rimettere tutte le mancanze del colore scrostato, e caduto senza occupare il color vecchio, e senza che la menda resti visibile. XII) Di risarcire i pezzi lacerati e mancanti, come teste, mani, drapperie, etc. sempre imitando il carattere dell'autore. XIII) Di dare il natural sapore a tutto il quadro riponendovi la freschezza perduta per la soverchia aridità, e per tant'altri danni a' quali van sottoposte le pitture, ed ai quali tutti, sebben non espressi nella presente scrittura, dovranno i professori suddetti prestare le possibili riparazioni. XIV) Finalmente s'impegnano di non usare sui quadri ingredienti che non si possano più levare, ma ogni cosa necessariamente adoperata sarà amovibile da quelli dell'arte ogni qual volta si voglia".

Il lavoro doveva essere valutato dividendo i quadri in tre classi, da 20, 14 ed 8 lire di piccoli a piede quadrato; le misure andavano prese dal mezzo ai lati, tralasciando le irregolarità di forma che potevano aumentare o diminuire la superficie del dipinto. I professori avevano a loro carico le spese di collaborazione, di trasporto, di materiali, esclusa l'eventualità di nuovi telai e le riparazioni di cui potevano aver bisogno i "nicchi" dei dipinti. Nel caso di cattivo esito dei restauri, si prevedevano la perdita delle spese e della mercede ed eventuali castighi personali se fosse provata la "malizia". I tre restauratori rinunciavano ad ogni altro lavoro, essendo loro garantita la "privativa" nel restauro delle pubbliche pitture.

L'ispettore doveva anzitutto compilare un'esposizione scritta di tutti i danni rilevati e determinare la qualità dei restauri di una pittura, ad evitare arbitri da parte dei professori, "tanto nel nasconder i danni dopo conseguita la commissione, come nell'adoperar degl'espedienti palliativi che solo superficialmente suppliscano all'esigenza"; doveva poi attribuire i singoli dipinti ad una delle tre classi:

"*Prima classe*, o quadri dell'estremo bisogno: colore in gran parte caduto e mancante nei siti nobili dell'opera. Redipinti non tollerabili nella maggior parte del quadro. Colore polveroso, mobile e cadente nella maggior parte del dipinto. Sobbollimento e annerimento in massima parte, uniti insieme. *Seconda classe*, o quadri del grave bisogno: in questa classe saranno collocati quei quadri ne' quali vi saranno dei suaccennati pregiudizi, ma in grado inferiore dell'indicato sopra. *Terza classe*, o quadri del minore bisogno: tutt'i quadri semplicemente sporchi, il color dei quali possa facilmente saldarsi con la calcatura del rovescio, e nei quali non siavi in grado rimarcabile alcun dei danni propri della prima e seconda classe".

Il trasporto su nuovo supporto implicava l'inserimento dei dipinti nella prima classe; durante il lavoro l'ispettore doveva sorvegliare che non si trascurassero mancanze che si fossero scoperte solamente col procedere del restauro. Sul modo di restaurare doveva garantire vari punti:

"I) Che per ispedire solecitamente il lavoro non si adoperino corrosivi capaci di togliere la virginità del dipinto e bruciare il colore. II) Che non si trascuri di fermar il colore cadente prima di passare al altre penose operazioni e che questa saldatura sia stabile e ferma, e non essendo riuscita la prima volta farà repplicare i tentativi. III) Che non si ometta di foderare il quadro per evitar la spesa delle costose tele e che queste sian sempre di grana più fine della tela vecchia, perché essendo al contrario non legan bene. IV) Che non si ometta di trasportare il dipinto sopra un altro fondo quando già per altri danni il quadro va posto nella prima classe e v'è anche bisogno di questo espediente. V) Che si negligga di levar tutto lo sporco e le vernici del quadro quando non vi fosse pericolo nell'operare in tal modo, o qualch'altra ragione in contrario, come alle volte può accadere. VI) Che non si lascino i redipinti vecchi nei luoghi dove mutarono di colore e dove siavi

speranza di scoprire i color originale. VII) Che nell'applicare i necessari ritocchi non si sorta mai dal margine delle corrosioni per mancanza di diligenza e più sollecito disbrigo di questa penosa operazione. VIII) Che alcun professore neppure con buona intenzione di migliorar l'opera levi cosa alcuna dall'originale o vi aggiunga qualche parte di proprio; né ponga o levi inscrizioni. IX) Che tutte le mecaniche operazioni siano eseguite con ogni possibile accuratezza, e perciò rivederà le foderature, le calcature, le tirature, stuccature ed ogn'altra cosa di tal fare; dipendendo moltissimo anche da queste materialità l'esito e sussistenza dell'opera, e perciò avrà in riflesso la staggione in cui si lavorerà; la maniera o pratica mecanica dall'autore che si restaura ed il sito dove va collocato ogni quadro. X) Finalmente prenderà in osservazione tutto ciò che ei crederà potersi meritare riflesso, se ne farà dar conto dai professori e potrà dar loro dei consigli, guardandosi però con prudenza dalle odiose pedanterie".

Vi erano poi le funzioni di polizia dell'ispettore: che i restauratori non si portassero a casa il lavoro; che a buio si lavorasse solamente su "cose manuali"; nessuno copiasse i dipinti presi in restauro o estranei avessero le chiavi del laboratorio. Inoltre doveva accertarsi dell'abilità degli assistenti scelti dai professori e garantirsi che fossero impegnati solamente nelle operazioni più comuni. Infine, doveva presentare la relazione del lavoro eseguito e la sua stima secondo il metodo prestabilito ed organizzare la divisione e la continua efficienza del lavoro, evitando che i Provveditori al Sal fossero disturbati da "frivole querele". L'ispettore non partecipava agli utili dei restauratori (salvo la sua eventuale collaborazione al lavoro) ma veniva retribuito con una cifra fissa per ogni quadro, 4 lire a piede quadrato[21].

Nel 1785 l'Edwards presentò un bilancio del lavoro eseguito fino ad allora, precisando la spesa, i quadri restaurati, quelli esclusi dal restauro e quelli su cui si doveva ancora intervenire. Dal 1778 al 1785 sono facilmente rintracciabili molte delle referte in cui presentava ai Provveditori al Sal il preventivo del lavoro o faceva le relazioni di consegna.

La prima referta, particolarmente accurata nel riportare tutti i danni riscontrati sui dipinti, riguarda il soffitto di Paolo Veronese nella Sala della Bussola:

101 "Il quadro grande di mezzo rappresenta San Marco in gloria e le tre virtù teologali nel basso della tela. Questo quadro per circa metà del'area sua fu vilissimamente ridipinto ad oglio da mano temeraria, ed inesperta egualmente ed i redipinti sono estesi non solo sulle parti ch'erano mancanti di colore, ma inoltre sulla superficie vergine di esso; di maniera che per una scrostatura che non oltrepassava la circonferenza d'un gran di fava si vede spesso imbrattato lo spazio d'una spanna quadrata all'intorno. La maggior parte poi di questi goffi ritocchi non uguaglia neppure in profondità lo strato del colore originale e perciò tutto il piano del quadro rimane scabro, scosceso e deforme, e lascia scorgere, anche ad ogni occhio inerudito la deplorabile condizione di quell'opera. A provare la somma ignoranza di chi altra volta pose le mani su questa pittura e a dimostrare le accuratissime diligenze che si richieggono a ripristinarla, basterà il dire ch'essendomi avveduto di un intollerabil errore nel disegno di un angiolo sdraiato alla dritta del santo feci levar subito il ritocco per discernere da chi procedeva l'imperdonabile fallo, e con sorpresa mia e dei valenti operatori si scoprì ch'eravi stat'aggiunta una coscia ed una gamba tutta d'invenzione. Il color vergine, poi e gran parte del ritocco sono smossi dal fondo e si distaccano dalla tela e buona porzione degl'ultimi colpi fugaci del maestro, con quelle tinte che si chiamano svelature, furono sfiorate da lavacri corrosivi, e mal applicati, che raschiarono il prillante del colorito e sconcertarono l'armonia dell'opera, ciocché

101. Paolo Ve
e le virtù teol
sotto la direzi
Edwards, 177
Parigi, Museo
dalla Sala del
in Palazzo Du

101. Paolo Veronese, San Marco e le virtù teologali; restaurato sotto la direzione di Pietro Edwards, 1778-1779. Parigi, Museo del Louvre, dalla Sala della Bussola in Palazzo Ducale.

particolarmente si rimarca nel puttino che sostiene il libro degli Evangelisti e negli altri due angioli alla destra del santo. Nella parte posteriore del quadro trovasi due ripezzi di foderatura distaccata dalla tela, cosa che forse accadde per la imperfezione dei gluttini adoperati in quella operazione. La tela stessa del quadro soffrì qualche cosa per cagion delle piogge cadute fuori dei siti foderati, ma il danno però non è di conseguenza.

Oltre al dipinto centrale, la grande tela che sarà requisita dai francesi e si trova oggi al Louvre, vi erano i chiaroscuri e le tele decorative di contorno:

"Il sopra descritto quadro è contornato dagl'altri diciotto pezzi tutti a chiaro scuro di varie tinte. I due pezzi più grandi rappresentano due figure simboliche della Vittoria; e lo stato e condizioni loro corrisponde in tutto e per tutto a quello del quadro suaccennato, se non se i redipinti sono ancor più liberi, per non dir temerari, ma il colore non è smosso dal suo fondo. Seguono due chiari scuri bislunghi, di tinta molto passa, rappresentanti l'ingresso trionfale d'uno imperatore, immaginati a capriccio sul gusto degl'antichi bassi rilievi romani. Questi due pezzi non sembrano tutti dipinti da Paolo, se però non vogliasi dire che per gli arbitri del pulitore furono diformati a segno di non lasciarne più ben discernere la mano, del che si giudicherà meglio nell'atto del lavoro. Oltra l'indicato deturpamento di pennello, è riflessibile che in uno di questi due pezzi sono affatto perdute
102 tre o quattro figurette cadute intieramente dalla tela.

Tale all'incirca è lo stato di un terzo chiaro-scuro minore, in cui scorgonsi un imperadore sedente in trono ed un gruppo di guerrieri a colloquio con alcuni vecchioni togati, senza però che vi si possano conoscere caratteri di storia particolare, se però non voglia dirsi che tutti i descritti chiaro scuri e gl'altri che li accompagnano hanno allusione all'assedio e liberazione di Brescia, e che il pittore trattò quei fatti senza osservazione di costume, come fece altre volte. I tre quadretti bislunghi di misura simile all'ora indicato, non che di soggetti analoghi ai sopra descritti, sono in miglior preservazione ed il loro principal difetto consiste nell'annerimento natural della tinte e, forse, in un po' di pattina artificiale, che si sospetta esser stata posta su tutti per nascondere la rovina cagionat' ad alcuni con l'uso non giudizioso delle lavature.

Quattro più piccoli quadretti rappresentano la fama sonante. Sono d'un chiaro scuro assai lucido e come a finto stucco, ed il danno loro più importante dipende dall'essere stati troppo dilavati e resi biancastri. Furono anche trovati particolarmente imbrattati da mosche più d'ogni altro pezzo del soffitto, ciocché potrebbesi attribuire a qualche vernice soprappostavi quando furono politi, gl'ingredienti della quale forse attirarono le mosche; e siccome il colore di queste pitturelle, come di tutti gl'altri chiari scuri, è assai scarso, così l'azione del liquore lasciatovi dall'insetto, essendo sempre un poco caustica, ha corroso quello strato sottilissimo di tinte fin sulla tella.

Restano sei ristretti quadretti ne' quali sono mirabilmente dipinte sei teste di leoni in tinta giallastra, e per buona sorte il soggetto che pose le mani sul resto dei quadri fin ora descritti, si dimenticò queste piccole tele e perciò andarono esenti dalla devastazione, che con mio sommo dolore, darà molt'altre volte occasione di riferire a Vostre Eccellenze delle cose assai dispiacevoli, senza però che per dover del mio ufficio possa dispensarmene, quantunque a tai confronti debba sempre più rivelarsi l'imperfezione dei passati metodi, e l'ignoranza, e il monopolio di chi travagliò e di chi approvò le operazioni, non che l'importanza e l'utilità delle presenti cautele".

Descritto lo stato delle tele, l'Edwards passa al preventivo dei lavori da compiersi: "Esposto lo stato dei predetti quadri, devo anche prevenire Vostre Eccellenze con la informazione dei restauri che devon immancabilmente eseguirsi, onde, dal confronto di

102 a, b. Paol
monocromo, pa
restaurato sotto
Pietro Edward
Venezia, Palazz
della Bussola.

102 a, b. Paolo Veronese, monocromo, particolari; restaurato sotto la direzione di Pietro Edwards, 1779. Venezia, Palazzo Ducale, Sala della Bussola.

questo detaglio con l'opera dei restauratori, possa formarsi giudizio della ragionevolezza o della imperfezione dei lavori. *Primo*: il colore dei tre primi riferiti pezzi dovrà dopo il lavoro trovarsi stabile, fermo e assodato come se fossero quadri nuovi. *Secondo*: i tre suddetti quadri devono essere foderati di nuovo per lo intiero e non a ripezzi come lo sono di presente. *Terzo*: devonsi levare da essi tutt'i redipinti tanto dove si scopre mancanza di color originale, quanto dove il redipinto copre il color vergine, perché sì gl'uni che gl'altri furono mal applicati, non solo rispetto al maneggio, che riguardo alla qualità dei liquidi co' quali furono impastat'i colori di tal redipinto reso adesso nero, e ingiallito. *Quarto*: tutte le accennate diligenze devono praticarsi ancora sul quarto, quinto e sesto dei quadri menzionati, ma per indicare più precisamente le necessarie operazioni di questa sorte, che sono delle più essenziali, ed acciò non rimanga luogo ad arbitri credo ben fatto l'individuare alcuni dei siti più cospicui che ne abbisognano, e sono i seguenti; nel pezzo centrale del soffitto tutta la gloria dietro la figura del San Marco, quasi tutte le nuvole del quadro (nelle quali adesso non si scorge che confusion e crudezza senza distinzion di pennello, e di lume, e sotto alle quali v'è in gran parte la tinta vergine), la testa, la spalla sinistra, i due bracci, e le due mani del santo, l'accennato angiolo sdraiato alla destra del San Marco, altro angioletto dalla stessa parte, un terzo angiolo nudo in ischiena che sostiene il detto santo, il profilo e la spalla della Carità, un braccio della figura rappresentante la Speranza e un velo di quella che simboleggia la Fede, ed oltre a questi siti più importanti, v'è un altro gran numero di ritocchi da levarsi affatto, e parte da rimettersi che non accenno per non allungar ancora più la presente mia prolissa riferta; restringendomi a dire che nelle due vittorie non si può quasi distinguere quale sia il sito più danneggiato, che in uno dei trionfi tutt'i contorni di quelle figurine sono alterati e che nel sesto quadro v'è una striscia di tre dita in larghezza che va da un capo all'altro del quadro, la quale dovrà essere tutta purgata dai ritocchi. *Quinto*: le quattro figurine del quadro rappresentante il trionfo devon esser rimesse nello stile dell'autore onde non si perda il restante dell'opera. *Sesto*: è quasi superfluo il far parola delle affumicature, delle pattine, e delle macchie che devonsi levare dalle predette pitture, chiaro essendo che a questo pure si estende l'obbligo della operazione, ma piuttosto indicherò che siccome tai quadri furono tutti sovverchiamente lavati in passato, eccettuate le teste dei leoni, e che principalmente i chiari scuri sono dipinti con pochissimo colore, e, come suol dirsi, alla prima (cioè senza abbozzo), così non bisogna pretendere che di molto si scoprano i lumi, e si muti l'aspetto di certe parti dei quadri stessi, ed in spezialità dei chiari scuri, nella di cui leggera superficie s'insinuarono molto addentro l'affumicatura, e le pattine naturali, e le artificiali, di maniera che non si potrebbero per lo intiero levare quelle brutture senza scompagginare e dissolvere il color vecchio con qualche sua lesione; e chi dicesse altrimenti parlerebbe da ciarlatano. Bensì converrà levare la parte sovrastante ed esterna di quelle sporchizie, lasciandovi dirò così, un sottilisimo velo del primo vecchiume, nel che appunto consiste la gran difficoltà e la maestria del travaglio. *Settimo*: la superficie ineguale e scoscesa dei quadri dovrà essere ridotta a perfetta uniformità, del che particolarmente abbisognano i tre primi quadri. *Ottavo*: similmente la varietà di assorbitura e di lustro dipende dalla diversità del fondo, ora di stucco, ora di tela, ora di color vergine, ed ora di redipinto, dovrà del tutto esser tolta, e dovrà comparire con eguaglianza di sugo e di sapore nell'universale dell'opera".

Referte accurate come questa danno un'idea dei criteri seguiti nello studio di restauro diretto dall'Edwards e della sua attenzione nell'esame dei dipinti di cui assumeva il restauro[22].

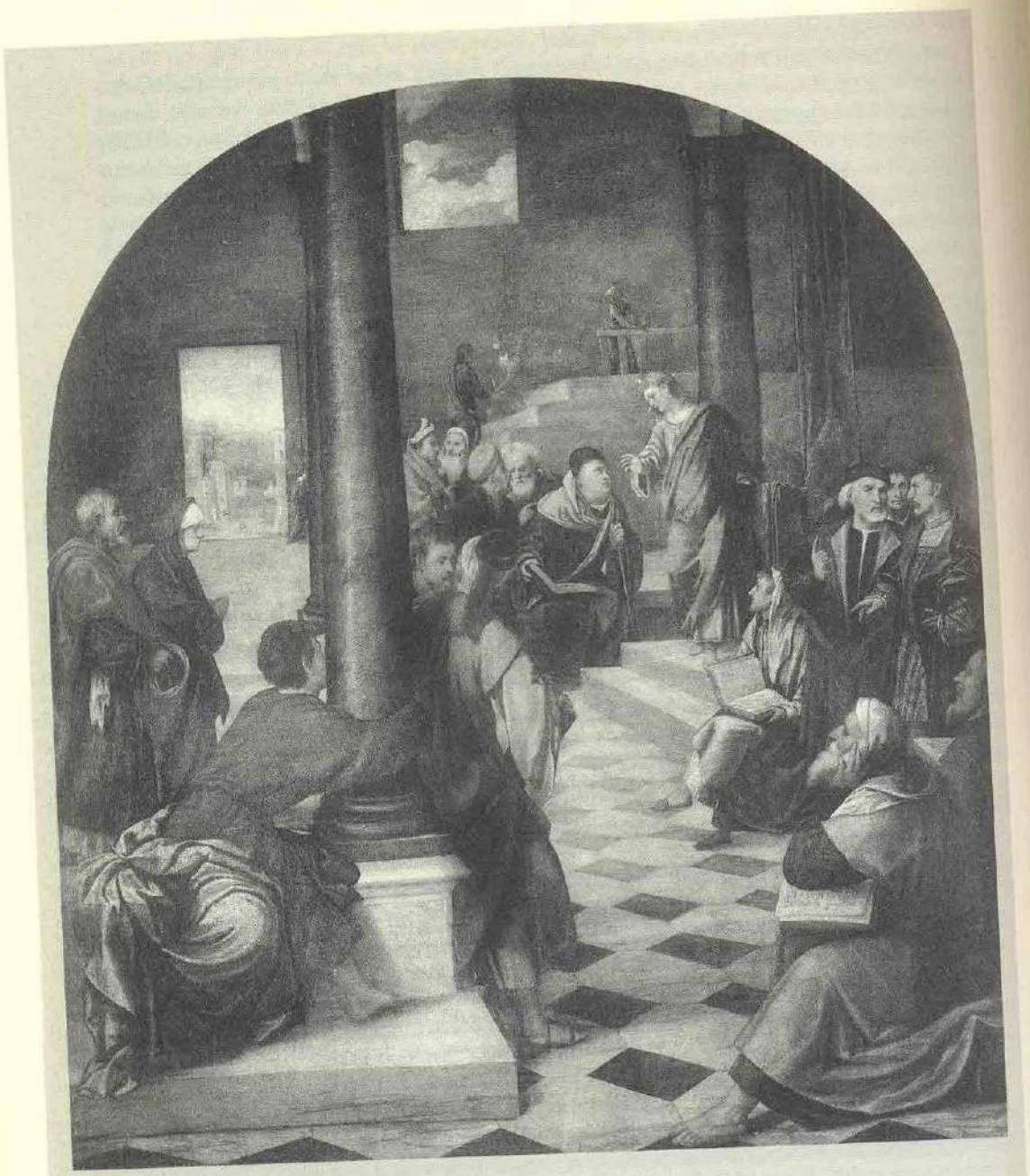
3. Il laboratorio ai Santi Giovanni e Paolo

I restauri diretti dall'Edwards raramente furono i primi subiti dalle pitture di Palazzo Ducale e di Rialto; di rado non sono stati seguiti da interventi che, a volte, fanno rimpiangere la saggezza degli operatori settecenteschi. Alla fine della Repubblica, nel 1797, si stava ancora lavorando su alcuni dipinti di Palazzo Ducale e fin dal 1793 era sembrato necessario un nuovo intervento su certi quadri del Magistrato del Sal già restaurati nel 1779. Alcuni dei lavori diretti dall'Edwards furono certamente rivisti a Parigi dopo le requisizioni del 1798; molti altri durante il Regno Italico, negli adattamenti che i quadri dovettero subire per il loro inserimento nel nuovo palazzo reale, o nella villa di Strà, o per il trasferimento nelle nuove pinacoteche dell'Accademia di Venezia e di Brera; fino da allora vennero riquadrati molti dei Bonifacio di Rialto[23]. Certi dipinti sono rimasti nello stato in cui li aveva lasciati il restauro settecentesco fino a tempi in cui è stato possibile fotografarli[24]. Altri interventi, infine, risalgono agli ultimi anni e spesso le puliture non hanno rivelato che lo stato deplorevole a cui Pietro Edwards aveva almeno in parte ovviato con puliture non approfondite, velature, restauri pittorici. Alcune opere, pur mancando la sicurezza che non abbiano subito almeno interventi superficiali, sono ancora in uno stato non lontano da quello nel quale li aveva lasciati il restauro settecentesco. In particolare, fra i Bonifacio, credo si possa ricordare la *Disputa coi dottori,* oggi in Palazzo 103
Pitti, dove giunse per scambio dopo la Restaurazione; che rivela molto bene il risultato di un trattamento a vernice, adatto ad accompagnare, ed eventualmente ad accentuare, l'ingiallimento naturale dell'olio ma con materiali trasparenti che non opacizzano la pittura.

Fra gli esempi che meglio ci aiutano a seguire i criteri dell'Edwards si può ricordare la tela di Andra Busati ora nei depositi dell'Accademia che fu ritirata per il restauro dal 104
Magistrato delle Ragion Vecchie nel 1783. A restauro ultimato egli faceva notare: "L'opera di Busato poi risveglia un poco la vanità del professore che vi si applicò sopra più degl'altri, e fu il Signor Diziani. Oltre alla politura ed alla coesione nuovamente introdotta nel colore, che tutto si sgrettolava in minutissimi briccioli, supplico Vostre Eccellenze ad esaminar particolarmente l'aria, della quale mancavano degl'interi pezzi, l'albero dietro il San Francesco, di cui esistevano solo le cime di alcuni frondi, ed il contorno segnato sul gesso, e gran porzione dell'abito dello stesso santo, che solo si conosceva per l'indizio dei contorni medesimi. Avrei piacere che la critica più severa si accingesse a trovare in che differiscano le parti rinnovate dalle antiche, e in qual modo si potesse ridur questo quadro più vago, più saporito e più prossimo allo stato di opera fresca e come nuova".

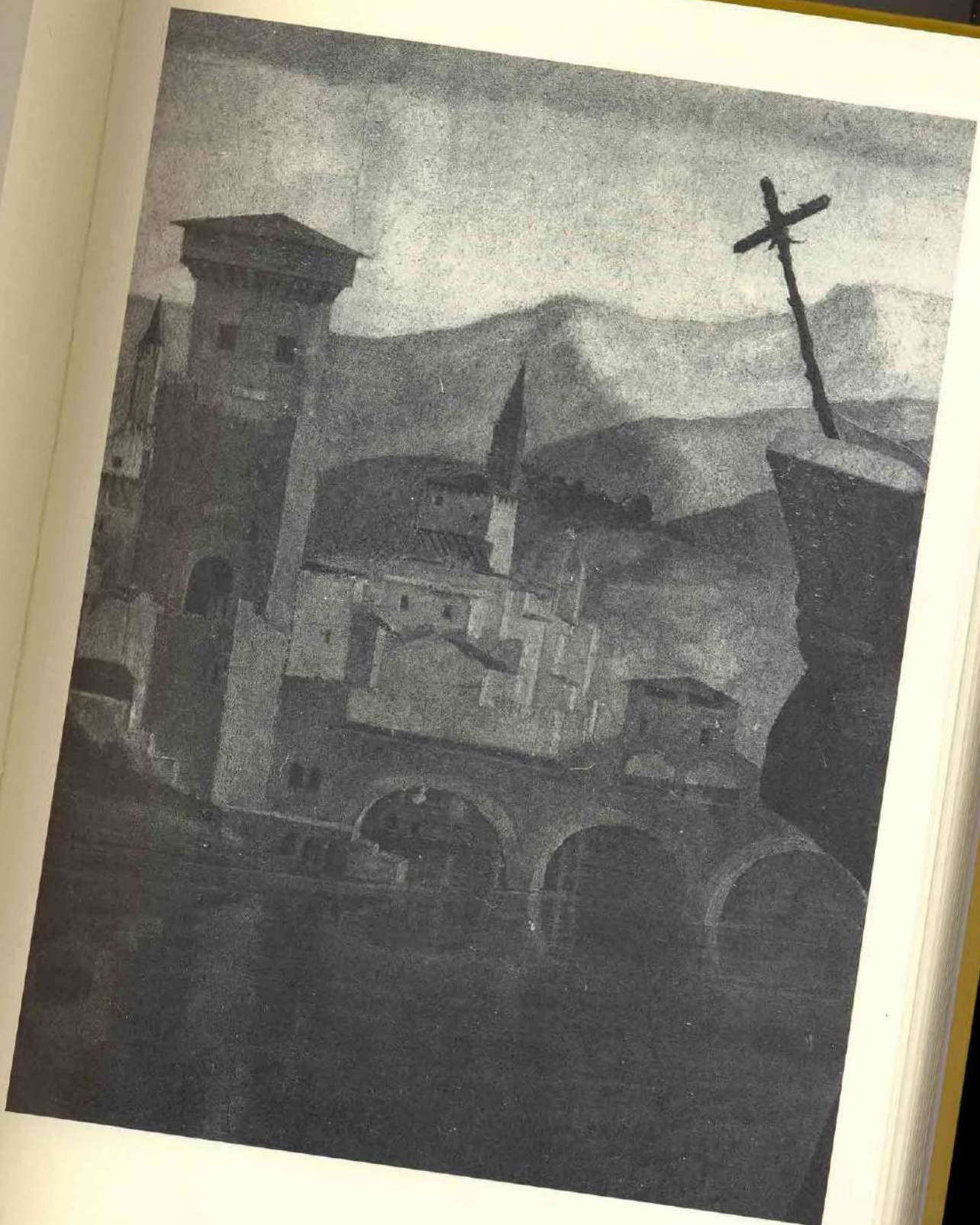
La stesura settecentesca vi è infatti evidente non solo nell'alberello dietro a San Francesco ma, accanto a parti di chiara stesura originale (quali le sfingi sulla spalliera del trono di San Marco), gran parte del paesaggio, con la città le cui torri si specchiano nell'acqua, e permette di seguire molto bene la pittura del Diziani che interpreta l'invenzione rinascimentale con i colori a vernice.

La *Madonna dei Tesorieri* del Tintoretto fu restaurata nel 1780; di quest'opera, fra 105
le più sobrie del maestro cinquecentesco (e fra quelle che nel colore si presentano tuttora più equilibrate), la referta al momento della consegna osserva: "La profonda oscurità, il prosciugamento del colore e le polveri quasi immedesimate col dipinto non mi lasciano ben discernere se questo quadro sia stato restaurato in altra stagione. Il grave difetto ch'ora vi apparisce consiste nel colore caduto da molte parti e, principalmente dalle drapperie; ciò non ostante mi lusingo che quest'opera debba riuscir sorprendente, e ciò tanto più quanto che sarà, in certo modo, quasi di nuova scoperta. V'è un panno nero che dee ritornar verde, ed un altro pur nero che dee venir pavonazzo. Di quest'ultimo però non posso

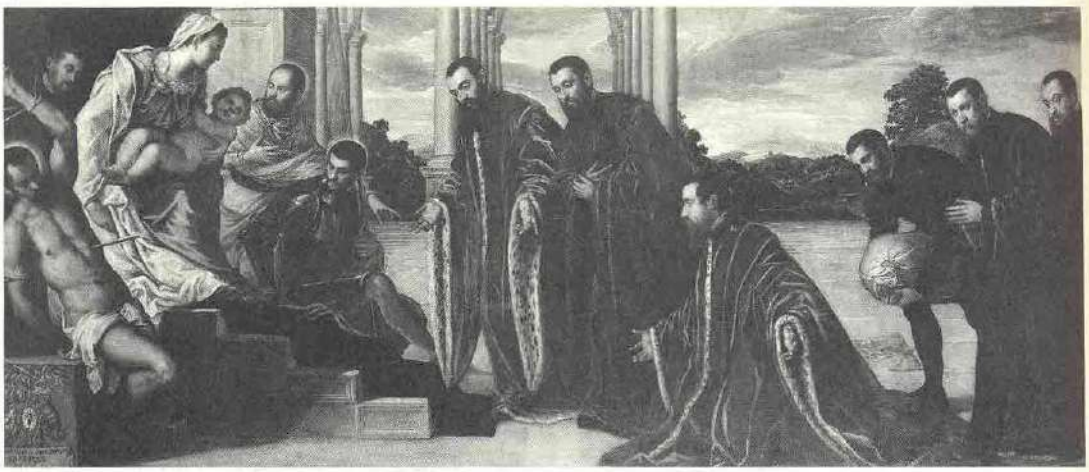


103. Bonifacio Veronese, Disputa coi dottori; restaurato sotto la direzione di Pietro Edwards. Firenze, Galleria Palatina, dal Palazzo dei Camarlinghi di Rialto.

104. Andrea Busati, San Marco fra Sant'Andrea e San Francesco, particolare; con integrazioni di Giuseppe Diziani, 1783. Venezia, Gallerie dell'Accademia, depositi.



105. Jacopo Tintoretto, La Madonna dei tesorieri; restaurata sotto la direzione di Pietro Edwards, 1780.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



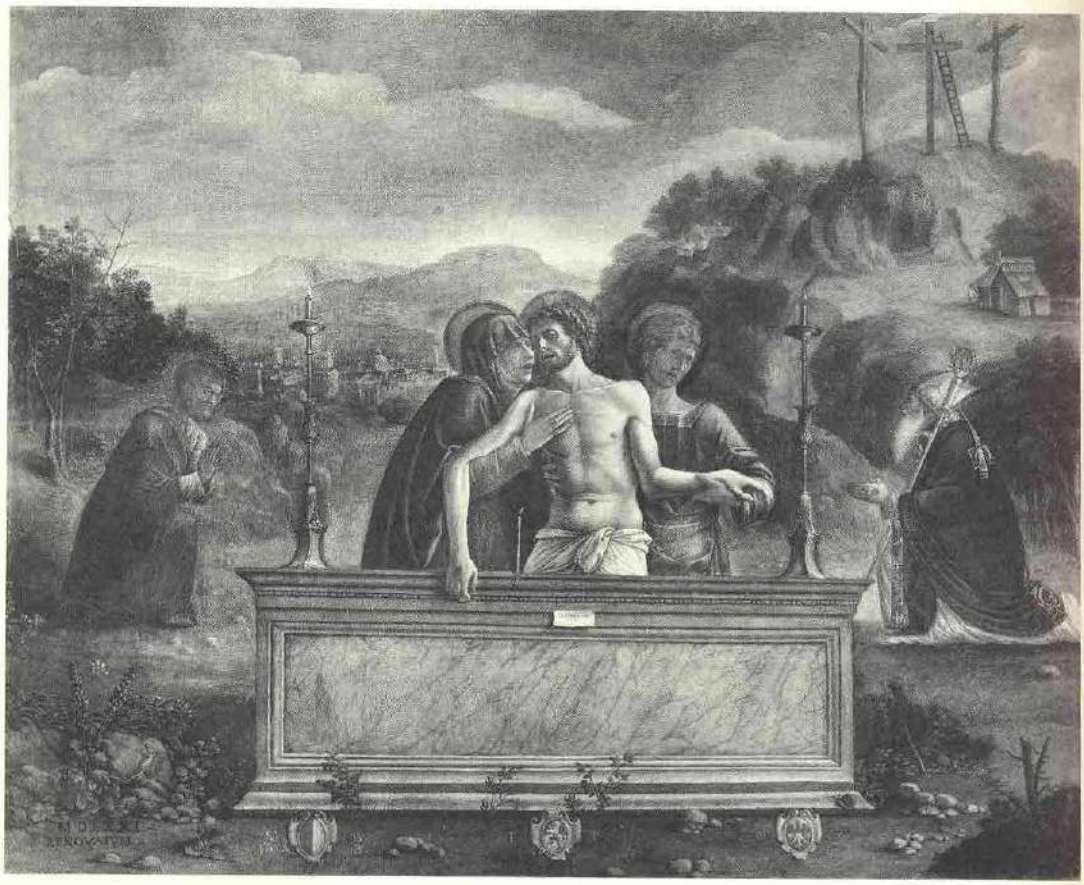
ancora dar debito agli operatori non conoscendosi abbastanza se sia dipinto a colore di corpo o a svelature".

Pochi quadri si presentano in condizioni migliori della grande tela nella Sala del Collegio dipinta da Paolo Veronese in celebrazione della battaglia di Lepanto e delle due figure di statue bianche in nicchie rosa che l'accompagnano, un'opera che, anche nel leggero ingiallimento della vernice, sembra indicare il modo migliore in cui andrebbero presentate le pitture di Paolo. Nella referta col preventivo del lavoro necessario, l'Edwards osservava:

"La mano degl'inesperti restauratori non contribuì ai discapiti di queste pitture se non con un lavacro che ne strofinò qualche tinta specialmente nel campo. Del resto poi, tutt'i danni che si scoprono in esse devonsi riferire al tempo ed alla incredibile leggerezza di colorito con la quale furono eseguite dal maestro. Questa sottigliezza di colore, oltre all'aver dato facile ingresso all'attività dell'aria esterna, alla introduzione delle affumicature ed all'incorporamento delle minute polveri che si sono immedesimate col dipinto, rende in sommo grado difficile la ricuperazione di tai quadri. Sarà perciò da osservarsi al termine del lavoro, per esaminare la intelligenza dei professori operanti, se le svelature, le mezze tinte, la pasta delle carni, le sfumature di pennello, che quei dell'arte chiamano sfregazzi e, generalmente, tutte l'ultime finiture del quadro, avranno sofferto detrimento alcuno dalle politure applicatevi e dagl'altri lavori tendenti a riacquistare la vaghezza di questi tre divini esemplari. Si deve però eccettuare da tal esame il campo del quadro grande e la testa del paggio principale dell'opera stessa, perché sembra che in tai siti sia già stato praticato qualche pregiudizio da altre mani. Se il ristauro di tai pitture riesce perfetto, come ho fondata ragion di sperare, sarà questa una delle migliori prove che possa prodursi intorno la singolare abilità dei soggetti destinati a tale impresa, e della somma utilità dell'arte loro quando sia giudiziosamente praticata. Altri meno importanti riflessi sarebbero da farsi sulle stesse opere, ma di tutti scelgo quella che riguarda il bisogno di foderare la tela più grande, benché questa si ritrovi in ottima preservazione; ciocché sembrerà un paradosso, ma ch'io giustificherò sempre ad ogni richiesta".

Del restauro, del 1779, della grande tela del Tintoretto con la *Presentazione del doge Mocenigo* al Redentore, l'Edwards riferisce: "tre volte per lo meno fu in passato redipinto quest'originale, e tre volte si credé di avere scoperto su di esso il color dell'autore che stavasi seppellito sotto di quel triplice strato di universal ritocco. La soprapposizion poi di color a colore aveva cagionato una tale nerezza del tutto insieme dell'opera, che per vari giorni, anche dopo levato il succidume delle affumicature ed altre sporchizie superficiali, non ancor bene si comprendeva la distribuzione delle figure, la tinta delle drapperie e l'intenzion del maestro. Oltre alla difficoltà di operar sempre in quel pericolosissimo buio, col dubbio di errare ad ogni momento, convenne superar ancora i difetti causati dalla estrema sobbollitura del colore antico, il di cui piano era ridotto ineguale, scabro, gibboso e pieno d'infinite disgiunzioni, perlocché il novo colore dei redipinti essendosi tenacemente introdotto in quelle anfrattuose sinuosità, sembrava quasi impossibile di poternelo estrarre senza sfaciare da capo a fondo tutta la pittura. Mondata questa, ciò non di meno, da tai sordidezze, si scoprì l'antica faccia del quadro e con essa scoprironsi le ragioni che avevano indotto i passati restauratori a porvi sopra le mani; e veramente bisogna confessare che quella tela trovavas'in miserabilissima condizione anche a quel tempo... Io non ispaccierò già che gli operatori abbiano creato magicamente anche le parti che per lo intiero più non esistevano su quel fondo, ma dirò bene che le molte sostituzioni che vi occorsero sembranmi eseguite con somma ragionevolezza, e a segno che potrebbe compiacersene lo stesso autore. Simil approvazione si meritano pure

106. Giovanni Bellini,
Deposizione; con l'ingrandimento
e le ridipinture del 1571,
restaurata sotto la direzione
di Pietro Edwards, 1783.
Venezia, Palazzo Ducale.



le altre parti di quel faticosissimo travaglio, l'andamento del quale ha compreso tante minutezze e così gran numero di repplicate e noiose applicazioni, tante avvertenze di arte, tant'opera mecanica e tanto esercizio di cognizioni, che senz'abusare la tolleranza di Vostre Eccellenze non potrei darne contezza".

Delle opere del cui restauro settecentesco resta solamente la documentazione fotografica, la *Deposizione* di Giovanni Bellini in Palazzo Ducale, è stata riportata al formato quattrocentesco dal Pellicioli nel 1948, con la rimozione delle aggiunte eseguite nel Cinquecento. L'Edwards voleva evitarne il restauro e nel 1783 osservava: "Si tratta dunque in questo ristauro di operare sopra l'aggiunta e sopra l'originale. La prima fu eseguita da un pittor manierato e negligentissimo, ed il secondo è trattato nella maniera più secca di Giovanni Bellino. Come si può mai sperar di pulire quest'opera, di rianimarla e di tener nascosta la immensa distanza di queste due maniere? Fin a tanto che il fumo, le macchie, la nerizie e la prevenzione del pubblico facevano guardare questo quadro con venerazione, restavano occulte le sue difformità, ma dopo che con la politura si sarà tolta la confusione, si discerneranno le sguiataggini di quel ripezzo, e si crederà che il difetto proceda dall'opera nostra. A tutto questo si aggiunge che la parte originale è poi tanto consunta e sfregata che appena vi sono i contorni dell'autore dalla parte degli oscuri, i quali non sono adesso formati da altro che dalla imprimitura oscurata"[25]. 106

I "capitolari" relativi agli obblighi dell'ispettore e dei restauratori non esaminano mai i metodi da seguire nel restauro, al punto da non ricordare neppure che i ritocchi e le integrazioni venivano eseguiti a vernice. Anche oggi la maggior parte dei restauri avvengono in un più o meno riconosciuto segreto, e non è da meravigliarsi se i restauratori impiegati dallo stato veneto non divulgassero i loro metodi. Senza voler identificare gli accenni a tecniche di restauro che si trovano in vari scritti dell'Edwards, od a lui relativi, con i metodi seguiti nel restauro delle pubbliche pitture, da queste indicazioni si può trarre comunque un quadro abbastanza esauriente, se non dei materiali, dei criteri che venivano seguiti.

La Merrifield ricorda che per la rintelatura il colore veniva protetto con un cartonaggio di carta e colla di farina e la tela distesa su un pavimento a "terrazzo"; la fodera veniva applicata con un impasto di colla di farina, colla di Fiandra e fiele di bue e fissata non con ferri da stiro, ma (secondo il vecchio metodo) con sabbia calda che era versata dietro alla tela, cominciando dal centro, e fino ad una certa altezza, in modo che, eliminate le bolle d'aria, tutto il dipinto restasse sotto allo stesso calore ed alla stessa pressione. Il Busati dell'Accademia di Venezia permette di esaminare tuttora una foderatura del 1783.

Come viene accennato nella referta relativa alla grande tela del Veronese nella Sala del Collegio, questi restauratori avevano ben chiaro che la foderatura non serviva unicamente a consolidare il vecchio supporto, ed a fissarvi il colore: della grande tela di Leandro Bassano nella Sala del Consiglio dei Dieci l'Edwards osserva che è necessario applicarvi una nuova fodera, "affin di tenere a dovere le universali crepature che per la profondità del colore assai grosso e rigido e per le viziature delle pieghe alle quali adattossi la tela da lungo tempo, non si potrebbero esattamente e durevolmente appianare senza questo soccorso". E nel 1787 con foderatura spera di "conservare vivacità allo smontato colorito" della *Discesa dello Spirito Santo* di Tiziano nella chiesa della Salute[26].

Fra i lavori da eseguire si prevedevano anche i trasporti da tavola e da tela, processo che l'Edwards cerca sempre di evitare per conservare anche i "caratteri estrinsechi dell'originalità". Perciò, osserva di una Madonna attribuita a Raffaello nella Sala dei Capi

del Consiglio dei Dieci, la cui tavoletta si era spaccata, che sarebbe un facile rimedio portarla su nuovo supporto, ma che farà in modo di ricorrere ad altri metodi di restauro. Nel soffitto della Libreria i tre tondi di Paolo Veronese avevano sofferto per l'umidità e, nella referta del 4 giugno 1784, si prevedeva il loro trasporto qualora non fosse basata la foderatura; nell'estate del 1971, ho potuto constatare che l'operazione era stata eseguita solamente nella tela con *Il canto,* che rivela i segni della grana della nuova tela, mentre anche il tondo con *L'onore,* nonostante una vastissima integrazione al centro ed un grande squarcio, era stato lasciato sul vecchio fondo[27].

La risposta al quesito posto dall'architetto Giannantonio Selva sul modo di pulire i quadri ad olio ("che nella sostanza sono in buona preservazione e si vorrebbe soltanto pulirli superficialmente con qualche lavacro semplice e generale"), senza precisare segreti o procedimenti più complessi, illustra molto bene le conclusioni alle quali l'Edwards era giunto nel 1802 sui metodi di pulitura:

"Se li quadri sono in uno stato sostanzialmente buono, come si asserisce, non si cerchi di migliorar la loro condizione con alcuna sorta di lavacro generale, né semplice né composto, né leggero né forte. La politura dei quadri è una parte essenzialissima dell'arte assai difficile di ristaurarli, ed essa appunto ha luogo quando la sostanza del quadro è in buono stato. Ma questa politura non ha somiglianz'alcuna con quella benedetta idea dei generali lavacri, suggerita dalla mancanza di cognizioni e di pratica. Le lavature anche di pura acqua fredda applicate alla generalità del quadro, e specialmente di un quadro grande, non restano quasi mai senza cattive conseguenze, nel mentrecché pochissimo o nullo è il vantaggio che può riceverne l'aspetto dell'opera. A eccezione di quelle pitture che sono coperte da una vernice assai crassa, e niente screpolata; ciocché l'ordinario non si incontra se non in piccoli quadretti, rarissimi sono li casi nei quali si possa usare un lavacro generale senza diversificarlo secondo la varia esigenza che si scopre nelle parti di uno stesso dipinto. La intelligenza di siffatte variazioni non dipende soltanto da quella del meccanismo con cui furono dall'autore trattati i diversi locali dell'opera sua, né dall'altra dei svariati effetti cagionati dal tempo (e da molte differenti accidentalità che possono aver agito con ineguaglianza sopra di uno stesso quadro) ma dipende moltissimo dalla cognizione delle teorie e del genio che diressero la mente e la imaginazion dell'autore medesimo nella condotta del suo lavoro. Pochissimi sono li professori che posseggono tutti questi lumi nella dovuta estensione, ma per il fatto è certo che i più pratici van preferiti ai più dotti".

I metodi di pulitura a cui l'Edwards fa poi cenno esplicitamente consistono nello stendere chiara d'uovo sulla superficie precedentemente pulita con acqua, di lasciarla riposare per tre o quattro giorni e di rimuoverla poi con acqua tiepida o latte, con vino bianco nel caso che in qualche punto la chiara non venisse via. Il ricorso all'acquavite o al sapone andava fatto solamente "con molto giudizio". Nella referta del 1789 sulle tele della Sala del Maggior Consiglio rileva che "l'eccessiva nerizie d'alcune masse, ed il tuono cupo di molte altre indussero la necessità di non lasciare in tutta la loro vaghezza quelle molte che si trovavano intatte; e quindi dopo aver pulita una vasta pittura con immenso, ed inesprimibile stento, fu d'uopo lasciarne molte cose di sotto di quanto si potevan ridurre, onde non perdere il più importante pregio relativo all'union dei colori, voglio dir l'armonia. Di questa dovrei riserbarmi a parlare sulla fine della mia relazione; ma poiché ho dovuto farne cenno anche adesso, continuerò a rimarcare sullo stesso proposito, che se li quadri di Francesco Bassano, e quelli del Tintoretto si potessero vedere nello stato disarmonico in cui si ritroverebbero dopo una politura non eseguita con la

or ora indicata avvertenza, ecciterebbero il dispetto d'ogni mezzano conoscitore benché nel polimento si fosse preservata l'originalità dell'autore a tutto rigor di scrupolo".

Alcune osservazioni sui rischi della pulitura non hanno certamente perduto niente della loro attualità, la pulitura è difficile "riguardo all'armonia generale dell'opera, all'effetto dell'avanti e indietro, alla superficialità delle mezze tinte, delle ultime svelature e dei rinforzi locali, specialmente nelle teste di scuola veneta o lombarda; i quai piccoli tratti assai di leggeri si confondono con gli imbrattamenti esteriori; articolo importantissimo egualmente che l'altro riguardante la tenuità del colore, che nella pratica di diversi autori copre sottilmente l'abbozzo".

Inoltre "le masse delle ombre più forti ed altresì quelle di certi panni nel cui misto entra poco o niente di biacca, sogliono in questi vecchi dipinti oscurarsi intrinsecamente, né vi è speranza di ravvivarli col nettamento, eccettuato qualche colore metallico ossidato nel corso degli anni. I sughi poi e le vernici adoperti pel ristauro di siffatte pitture, lungi dal diminuire la tenebrosità di quegli oscuri, ne accrescono la vigoria; quindi se l'operatore comincia e prosegue il nettamento dell'opera dal pulire le parti luminose e quelle di mezza tinta, purgando le une e le altre sino, direm così, allo stato di quadro nuovo, ne risulta infine un gravissimo sconcerto fra lumi sommamante acuti ed oscuri profondi, senza intermedia gradazione di tuoni; ciocché poscia induce la necessità di ammorzare con così dette *pattine* artificiali le porzioni più brillanti e cospicue di tutto il quadro e di raddolcire con colore di *corpo* l'aspro contatto delle ombre coi lumi, tutti espedienti di non felici conseguenze, e da usarsi soltanto quando il tempo ha corrosa effettivamente la superficie del dipinto nelle parti più luminose dell'opera[28].

Dopo i ritocchi con colori a vernice, il dipinto veniva verniciato a scopo di protezione ma anche trattandolo con un materiale che nel corso del tempo con la sua trasparenza ed il suo ingiallimento si sarebbe ben accompagnato ai caratteri originali dell'olio, senza fastidiosi annerimenti[29].

4. Considerazioni sul restauro delle pitture

Al resoconto generale dell'attività svolta fino al 1785 fu unita una *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture,* dove l'Ewards espone le sue idee sul comportamento della pittura ad olio e sulla possibilità di rallentarne il decadimento, ed una trattazione a cui doveva servire di introduzione: il *Piano pratico per la general custodia delle pubbliche pitture,* dove prende in esame le precauzioni necessarie alla buona custodia dei dipinti, per eliminare infiltrazioni di umidità o di vapori ed altri incidenti che possono danneggiarle, un programma completo ed ammirevole per la manutenzione dei dipinti e la tutela del loro ambiente.

Considerando che il tempo non è causa della rovina delle pitture, ma solamente "misura nella durazion dell'azion distruggitrice, non meno che in quella con cui si preservan le cose", la *Dissertazione* considera quali possano essere le cause del deperimento dei dipinti: per Venezia, in particolare, il clima con i suoi "umidi vapori" e la "gran coppia di sali in dissoluzione" che si insinuano nelle porosità della materia pittorica corrodendo tanto i colori che il loro fondo[30]. Ed i "germi del decadimento" stanno nascosti nella stessa "sostanzial disposizione" delle pitture eseguite ad olio, il legante al quale si devono l'annerimento dei colori e la perdita delle mezze tinte ("che non si trova essere così fatale in alcune sorta di tempera, e neppure nel fresco") ed al quale va imputata "l'eccessiva essicazione, la perdita di coesion nelle particelle del misto, la rigidità nel dipinto, che

acquista quasi la temperatura del talco e suddividesi poscia in infinite porzioni; ed all'azion dell'oglio dicasi pur che appartiene il rappigliamento di certi colori che si contrappongono in lobuletti distinti, oscurati e durissimi; pregiudizio assai grave non meno che invincibile, conosciuto dagli artisti sotto la denominazione di sobbolimento".

Dopo la rapida evaporazione dell'olio resta solamente la "parte fecciosa incapace di sublimarsi, chiamata dai chimici terra infiammabile", e tali sono le alterazioni della materia pittorica, che all'analisi chimica si giunge a riscontrarvi la presenza di elementi, come lo zolfo, che in origine non vi furono assolutamente impiegati:

"Fra le cause intrinseche, poi, riferibili agli errori dell'artista, alcune per verità vengono tolte radicalmente col mezzo d'industriosissimi ritrovati; ma ciò si verifica per pochi casi benché frequenti e di grand'importanza, che riguardano soltanto il fondo, le preparazioni e le vernici originali delle pitture, ed assai poco si riferiscono alla sostanza principal del dipinto. Come accrescere la profondità degli strati nel colore d'un quadro? come estrarre da essi l'interposizion di ciò che li tiene divisi in lamine sottilissime? come ridurre l'ineguale porosità della massa alla consistenza uniforme d'un corpo fuso tutt'ad un tempo? come cangiar in solida, e resistente la fugace e leggera natura delle svelature? qual mezzo si adopererà a fin di separare dal misto gl'ingredienti particolari ed impropri co' quai fu composto? e quale sarà il segreto onde disimpegnar si possano le combinazioni di cose che usar si dovevano separate o in altra maniera congiunte? questi, praticamente parlando, sono tutti veri impossibili, qualunque cosa vogliasi milantare in contrario per abuso dell'altrui imperizia o per ostinazione nella propria ignoranza. Della stessa maniera, presso a poco, si dee ragionar rapporto ai difetti naturali dell'arte. La pittura in oglio resta pittura in oglio e prima e dopo le operazioni mal dedotte, puerili e dannose che si spacciano dagl'impostori: niuna forza d'arte potrà mai estrarre dalla pittura di dugent'anni la parte fissa e annerita dal cemento che non ha potuto esaltarsi: il piombo, il rame ed il mercurio resteranno all'incirca soggetti alle medesime alterazioni qualora continuino ad oprar sopra d'essi gli agenti medesimi; le trasmutazioni di questi corpi, che bene spesso si verificano, ciocché avvien specialmente del piombo, possono riprodursi di nuovo; e con grandissima restrizione deve intendersi che alcune tinte (e specialmente i verdi metallici anneriti per l'eccesso dell'acido ch'entra in combinazione sulfurea con l'oglio) richiamati una volta mediante l'uso d'un alcali temperato a dovere, migliorino stabilmente la lor condizione. Non dico per assoluto che né in alcun grado né in alcun rispetto diminuir si possa la forza degli agenti interiori, o per dir meglio che mai si temperi alcuna mala disposizione della pittura: so fin dove si arriva con l'arte, e volentieri mi fermerei a far parola sulle distinzioni che son comprese in questo breve cenno relative all'opera della ristaurazione; ma tropp'altre cose mi rimangono da dire. Sostengo bensì che giammai per intiero si cangia la natura viziosa del misto, e che i vantaggi possibili che si riportano sopra di esso sono sempre assai limitati".

Solamente impedendo il contatto della pittura con l'aria si potrebbero evitare queste alterazioni irreversibili, come è facile constatare nelle porzioni di dipinti rimaste a lungo in stretto contatto con la loro cornice, dove i colori sono rimasti freschi e non screpolati. Per isolare le pitture dal contatto con l'aria si è sempre ricorsi alla vernice, un mezzo dal quale non ci si possono però attendere buoni risultati:

"Dei tre generi di vernici conosciute fin ora, le spiritose, le crasse e le miste in cui si uniscono gl'ogli essicanti e l'essenze, non ve n'ha pur una che conservi la flessibilità ed un'intiera pieghevolezza dopo l'essicazione; anzi la perfezion dell'ottima vernice richiede ch'essa induriscasi e divenga solida quanto il vetro. Questa durezza vien riguardata come

necessaria alla incorruttibilità; ma perciò appunto, se la più incorruttibile è ancor la più dura, ne viene che le migliori vernici non sono buone per la maggior parte delle nostre pitture in tela, e specialmente per le più vaste; poiché non è possibile di assicurare la mobilità delle tele in modo che dagli ondeggiamenti, dalle contrazioni e distensioni ch'esse risentono, dalle alterazioni che accadono nei telai e nei fondi e dalle necessità di essere bene spesso rimosse non segua la triturazione di questa sottilissima crosta, che nel frangersi tira seco il colore, sfigura l'opera e far perder l'oggetto della difesa...

La durezza produce una prima riflessione dalla esterior superficie e la diafanità dà passaggio alla luce che ritorna indietro rifratta; dal che nasce che i raggi riflessi e li raggi rifratti ritornano sott'angoli diversi fra loro e cagionano la confusione incomodissima del tralucimento così fastidioso, specialmente ne' quadri ch'oltrepassano la misura detta di gabinetto. Se la vernice è leggera, non basta all'intento della stabile preservazione, s'è forte, essa investe la pittura come in un cristallo, e gli toglie assai della grazia sua naturale, e quel fior di bellezza che incanta; disciolta con gli spiriti si frange sulla pittura più che sopr'altri corpi, come fa vedere l'esperienza, ed è ogn'ora debole ed insussistente; s'è crassa unge ed imbratta il dipinto e manca sempre d'un grado di diafanità, né può rimuoversi più dal quadro perché ne porta seco i colori; s'é del genere misto, è sempre tenera o porosa ed affusca anch'essa le tinte. Tutte poi s'ingialliscono più o meno in tratto di tempo, e tutte per queste e molte altre ragioni furono, e devon essere escluse dai buoni pratici, come lo nota Watin nel suo trattato sopra le vernici. Alcune singolari disposizioni in una qualche pittura potrebbero tal volta render men improprio l'uso d'alcuna vernice del secondo o del terz'ordine, e forse vi sarà chi pretende d'aver dei segreti per assicurarsi contro il vizio delle fenditure e dell'ingiallimento, o d'altri ancora. Ma niun segreto però toglie le conseguenze della rigidità, dell'offuscamento dei colori, del tuono sforzato e dispiacevole che riceve il dipinto e dell'incomodo precedente dal baglior della luce...

Mal a proposito poi si adduce la pratica dei fiaminghi che verniciarono quasi tutte le loro pitturette. Chi ne parla non sa che la vernice comun dei fiamminghi si chiama vernice solo perché manca una voce tecnica che caratterizzi questo liquore con proprietà di vocabolo, appunto come per la ragion medesima chiamasi vernice quella composizione che usano i nostri ristauratori analoga di molto alla fiaminga, la qual consiste all'essenza di spico in cui si sciolgono delle gomme resinose tenerissime, incapaci di dare la solidità permanente che si ricerca nelle reali vernici; e quando la riducono a maggior tenacità con l'aggiunta degl'ogli condensati, ciò si conosce subito dall'oscuramento, o dal sapor flavo che acquistan le tinte, non meno che dalla somma difficoltà di levarla dal quadro senza notabile pregiudizio dell'opera...".

Se il restauro non può dare ai dipinti una solidità ed un'incorruttibilità che non hanno avuto neppure in origine, comunque, "non è un fantasma di riscaldata immaginazione, ma un fatto incontrastabile conosciuto da tutti che le pitture antiche oscurate, fin a non rilevarsi più il tema della lor rappresentazione, si veggono a risorgere con molta vaghezza dopo l'opera del ristauro; ed è un fatto egualmente palmare e visibile che i colori assiderati, infranti, slegati e cadenti si riducono col ristauro medesimo ad uno stato di solidità e di consistenza. In queste due operazioni che non possono assolutamente contraddirsi da chi ha gl'occhi in capo per vedere e le mani libere per toccare, si contiene senza dubbio il più essenzial di ciò che si brama salvare in una pittura: aspetto e sussistenza; ed a questi due principalissimi oggetti tendono anche l'altre operazioni del ristauro che si chiamano accessorie, delle quali non è niente meno innegabile, e materialmente dimostrata, l'utilità. Chi non conosce che trasferendo la pittura da un tela fracida o da

una tavola tarlata e pregna di salsedine sopra d'un fondo nuovo e ben preparato si assicura l'opera dall'imminente sua perdita? Sarà forse necessaria una lunga discussione accademica per provare che un quadro acquista durevolezza e se ne migliora lo stato se raddoppiassi giudiziosamente la tela su cui è dipinto? O se cangiasi l'antica fodera che più non resiste all'azion infesta del nitro che vi s'insinua continuamente dalle pareti? O se si raddrizzano le viziose piegature della superficie dipinta? O se si leva una vernice che ha cominciato ad ingiallirsi, a sobbollire, ad infrangersi?"

È cioè "carattere proprio" del restauro quello di "rimediare agli effetti, non quello di superar le cagioni". Di volta in volta sarà ancora necessario restaurare le pitture quando vi saranno nuovi danni da riparare, anche se non con operazioni lunghe e dispendiose come quelle che erano necessarie per il primo vero restauro che si stava effettuando sulle pubbliche pitture[31].

Da queste premesse si capisce come l'Edwards escludesse dal restauro determinate pitture. Nell'introduzione al resoconto generale del 1786 vengono precisati i casi in cui è opportuno o no intraprendere un restauro: "riflettendo che la generale ristaurazione delle pubbliche pitture era principalmente ordinata all'oggetto di perservare quest'opere in quanto vengono considerate come produzioni di merito intrinseco, e non in quanto sono puramente tele dipinte...credetti di dover ridurre la esecuzion della ordinazione sui soli quadri ne' quali almeno per approssimazione trovassi verificato quel grado di merito che potesse interessare le pubbliche providenze. Persuaso di tale ragionamento cominciai dall'eccettuare in tutte le stanze scorse fin ora un gran numero di tele non meritevoli, a parer mio, del decretato ristauro; e la regola da me seguita per quest'esclusione fu la seguente. In quattro categorie ho creduto di poter separare tutte le pitture pubbliche. Alcune che non hanno verun bisogno di riparo, e queste benché in assai scarso numero, son naturalmente escluse dalla commissione. Altre nell'estremo opposto, ridotte ad uno stato di tal consunzione che più non ammettono ristauro alcuno; ed i quadri di questa categoria, che pur non è assai numerosa, furono da me similmente esclusi perché solo con una vana impostura potrebbesi promettere la loro ristaurazione. Un terz'ordine più coppioso è quello delle pitture suscettibili di sufficiente riparo, ma che nel fondo loro non possono valere la spesa di quest'operazione attesa la trivialità del loro merito; e queste furono da me rinunciate considerandole come non comprese negli oggetti della Sovrana Risoluzione. Finalmente la quarta serie di opere, nelle quali congiuntamente alla probabilità d'una riuscita almeno sufficiente trovasi ancora un grado di valor e di merito degni dei pubblici riflessi, fu la sola su cui feci fin ora cadere la scielta".

Le esclusioni portano a volte a proteste da parte dei magistrati che avrebbero desiderato di veder rimessi in ordine i quadri dei loro uffici e l'Edwards fa talvolta presenti le considerazioni per cui ha preso in restauro opere che, di per sé, sarebbero state da escludersi, per evitare che nella stessa sala figurassero dipinti rimessi in ordine con altri malandati, oppure, come per alcuni quadri del Magistrato al Sal ritirati nel 1780, per il "riflesso di mantenere senza variazione la stessa antica ornatura". Alcuni quadri gli vengono quasi imposti; per le pressioni dei magistrati del Pro' fuori di Zecca accetta due "contorni" di una *Madonna* di Giovanni Bellini e di una *Giustizia* attribuita ad uno dei Vivarini ed un quadro di Bonifacio Veronese con *San Giovanni Evangelista, Sant'Andrea e Sant'Antonio Abate* del quale, nonostante che metà fosse perduta, sperava di poter recuperare quant'era rimasto:

"Tale , a dir vero, si era la mia lusinga prima di cominciare la politura di quest'opera; ma trattala poi alquanto dal cupo buio che la ricopriva, mi avvidi meglio dello stato suo,

e del valor intrinseco di ciò che se ne potrebbe salvare, e quindi ordinai la sospensione del travaglio, sebben già fossevi stat'affissa la nuova foderatura; ciocché pur pensai che far si dovesse sugl'accennati due contorni afin di renderli adattabili al nicchio loro; anzi su quello appartenente al quadro di Vivarini feci applicare dagl'assistenti qualch'altro aiuto, onde meno indecente si rendesse la riposizione di questi pezzi nel fisso lor posto. Avverto però che le poche fatiche impiegate su queste tre pitture non sono da me comprese in alcuno dei conti prodotti, e perciò debbonsi riguardare come opere rinunziate del tutto"[32].

Alcuni quadri di Bonifacio portano a considerazioni generali sul restauro: "Bramerei che queglino la cui critica può rivolgersi sopra il pregio dei nostri lavori volessero degnarsi di riflettere un poco che il giudizio di queste fatture non dev'essere assoluto, ma comparativo; e che s'eglino più non si ricordan bene in quale stato di desolazione fu consegnata in mie mani l'opera che venne poi risarcita, essi, generalmente parlando, non sono in caso di giustamente decidere sul merito, o sul demerito delle nostre fatiche...

Le più importanti operazioni da esaminarsi nella riparazione delle sette suindicate pitture si ridurrano ai capi seguenti. I) La sodezza del colore ridotto a stabile consistenza e tolto dallo stato periclitante in cui si trovava... II) La eguaglianza della superficie, unitamente alla tension della tela, che nello stato presente è in alcuni siti rigida e inflessibile come se fosse di talco. III) La unione di meccanismo, di tinta e di stile in tutte le parti rifatte confrontandole con le originali. Quest'avvertenza si dovrà pure avere anche in quei tanti migliaia di piccole scrostature delle quali sono seminate quelle tele, oltre alla mancanza delle parti più grandi. IV) Il sapor generale dell'opera che dev'esser tolta non solo dall'apparenza di crudezza che risulta dall'annerimento di alcune tinte, ma che di più fu cagionata dall'improprie lavature, applicate in addietro sopra le parti più luminose; in guisa che il quadro ne rimase tutto sconcertato e discorde. Prevengo però che il gran pezzo di Bonifacio rappresentante la moltiplicazione del pane non riuscirà molto armonioso; ma ciò per difetto del componimento, in cui par che si scorga una troppo frequente dispersione di piccoli lumi e di minuti oscuri; ciocché da quei dell'arte si chiama difetto di massa e di partito"[33].

Il 20 aprile 1781, prendendo in consegna altri quadri di Bonifacio e della sua scuola dai Governatori delle Entrate, l'Edwards fa notare che alcuni errori di disegno e di prospettiva, essendo dovuti all'autore, non si potevano emendare; nell'*Adorazione dei Magi* dell'Aliense nella Sala del Consiglio dei Dieci fa notare che "Fra le parti perdute e rimesse di nuovo, quella della figura principale vestita di giallo fu trattata con tutta l'avvertenza possibile; se non che, siccome questa appunto è una delle più mal intese figure della composizione, così nell'atto di ripararla si dovettero serbar delle trecce che volentieri si sarebbero scancellate per simmetrizzare un po' meglio il disegno ed il corso delle pieghe poco naturali e poco ben adattate al nudo che vi sta sotto. Ma la importanza di non introdurre fra gli operatori questo spirito di censura, che facilmente degenerarebbe in licenza pericolosissima, fa che bene spesso io rispetti degli errori originali anziché rimediarvi con delle falsificazioni erudite, sebbene a tutto rigor di scuola io potessi presumere che gl'autori stessi ed i quadri riporterebbero del vantaggio dalla permissione di alcune correzioni"[34].

Altrove le referte fanno osservare che l'armonia del dipinto deve essere lasciata quale l'aveva intesa l'autore; una referta del 1781 relativa a varie tele di Bonifacio osserva: "Resta solo da farsi una parola intorno all'armonia delle accennate pitture dopo il loro ristauro. Quest'articolo però non si può così bene individuar con parole come si può sentire col

fatto. L'armonia pittorica non è stata anco per anco ridotta a leggi matematiche come quella dei suoni; essa tuttavia è un affare di sentimento per quasi tutti gl'uomini. Di più trattandosi d'un quadro antico, non si dee pensare di ridonar ad esso l'armonia del colore tal quale questa dovrebb'essere in se stessa, ma quale fu praticata dall'autore dell'opera, e secondo apparisce ch'ei la sentiva in sé medesimo; altrimenti si verrebbe a togliere una caratteristica differenza fra i diversi stili dei passati maestri"[35].

Il rispetto delle intenzioni dell'autore ed il desiderio di presentare il quadro con la patina prodotta dal tempo, qualora essa gli giovi, sono i limiti entro i quali va eseguita una buona pulitura. La referta sul lavoro eseguito nel 1781 sul *Ratto d'Europa* del Veronese, fa osservare che: "i panni sono stati ripuliti con tale artifizio che, senza punto toccarsi le mezze tinte, si curò di render più tenere le botte degli oscuri più forti; ed i lumi appena furono toccati. La sola carnaggione che si poté ripulire del tutto è quella del seno di Europa, cosa veramente mirabile. Questa parte delle carni poté trattarsi in questo modo a differenza del resto per due ragioni, la prima perché, essendo quello il sito più importante del protagonista, può anche alzarsi di lume assai più di tutto il resto dell'opera; e la seconda perché trovandosi assai più grasso di colore, ed assai repplicato poteva resistere alla operazione che vi abbisognava"[36].

L'Edwards è decisamente contrario alle patine artificiali, tuttavia per accordare le integrazioni dovrà fare ricorso alla "simulazione delle affumature", come nel caso di alcuni Bonifacio delle Decime del Clero: "Si ebbe la consolazione di ritrovar molto di originale intatto sotto quei mal applicati redipinti; e similmente si ebbe la soddisfazione di richiamare a conveniente vaghezza tutte le arie annerite a tutt'i panni verdi e turchini, senza che siavisi soprapposto nuovo colore, eccettuate le porzioni o cadute o corrose; e questa appunto è la terza parte del travaglio ch'io vado descrivendo. Di cento luoghi su' quai occorre indispensabilmente questa fatica, non ve ne son forse due o tre che possano far cadere il sospetto di essere stati ristaurati; e questo anche per qualche particolar circostanza che non si può sempre sfuggire. La diligenza delle stuccature per cui si ridusse a perfetto livello il nuovo col vecchio, la imitazione dei stili e delle tinte e persino la simulazione delle affumature, non lasciano cosa da biasimarsi in tale necessità di lavoro"[37].

5. Restauri dopo il 1786

Dopo il resoconto generale del 1786, non si rintracciano più con la stessa facilità le referte dei restauri diretti dall'Edwards, a parte il preventivo per i quadri della chiesa e della sagrestia della Salute e per due tele di Bonifacio ritirate dal Magistrato al Sal per un secondo restauro nel 1793, o le lunghe referte sulle tele della Sala del Maggior Consiglio[38].

Con l'occupazione francese, i lavori vennero improvvisamente interrotti il 22 agosto 1797, quando l'ispettore ricevette l'ordine di sgomberare "sul momento" il refettorio dei Santi Giovanni e Paolo che ospitava il laboratorio di restauro, destinato ad ospedale militare dagli occupanti; non senza danno per le grandi tele che si trovavano in lavorazione e che l'Edwards poté trasferire in una sala del Palazzo Grimani a San Luca. Il 16 maggio 1798, dopo la cessione di Venezia all'Impero austriaco, l'Edwards compila un elenco di questi dipinti, compresi i quadri che erano stati tolti da uffici o chiese soppresse e depositati presso il suo studio di restauro. Le opere erano una cinquantina, fra cui alcune tele tolte dall'Avogaria nel 1783 che l'Edwards non aveva mai messo in lavorazione contestando l'opportunità del restauro. In questa circostanza sono anche ricordate varie pitture della Madonna dell'Orto: la pala attribuita a Palma il Vecchio della quale è specificato che era stata rifatta tutta la parte inferiore (con la strana transenna), cinque tele con *Virtù* del

Tintoretto, "dipinte con somma trascuratezza e da guardarsi in gran lontananza" e, divise in tre pezzi, le sue vastissime composizioni con l'*Adorazione del vitello d'oro* ed il *Giudizio Finale*[39].

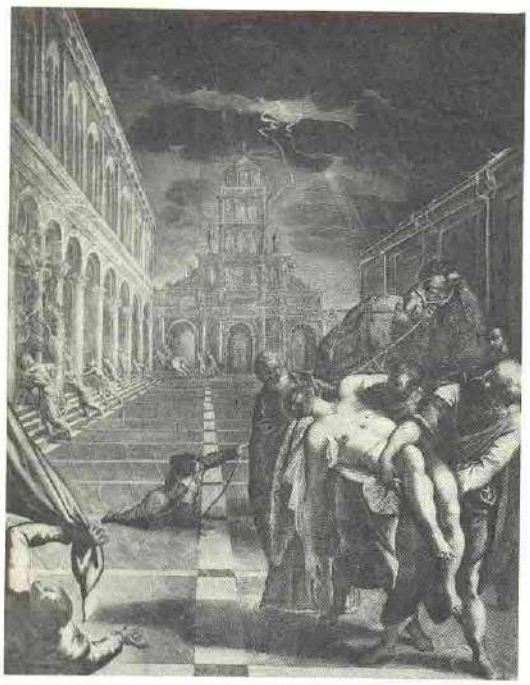
Sotto l'Austria furono compiuti i restauri delle pitture che si potevano ricollocare nei luoghi d'origine; nel 1803 furono poi presi in restauro ventotto dipinti di Palazzo Ducale, in parte danneggiati dalle infiltrazioni di pioggia. L'attività del restauro non faceva comunque progressi: verso il 1786 era morto Niccolò Baldassini, poco dopo il Bertani, "ed a caso di tale mancanza l'ispettore Edwards supplicò che non si sostituisse altro sogetto... trovata egli troppo pericolosa la scelta fra gli aspiranti...". Il Baldassini fu sostituito dal figlio Giuseppe, ma la mancanza di questi due operatori fece escludere dal restauro varie opere già in contratto, come il *Paradiso* del Tintoretto. Le ulteriori vicende politiche portarono poi allo scioglimento del laboratorio, ed anche la scomparsa di Giuseppe Diziani nel 1803 ed il trasferimento a Roma di un altro dei restauratori (probabilmente Giuseppe Candida) contribuirono allo spegnersi di questa tradizione di restauro[40].

Ciò accade contemporaneamente alla dispersione delle pubbliche pitture nelle nuove soppressioni avvenute dopo il passaggio di Venezia al Regno Italico (1805-1813), durante le quali vengono selezionati (in gran parte dall'Edwards) i quadri destinati alle dimore reali di Venezia e Strà ed alla nuova Galleria dell'Accademia, scelti fra le pitture dei vecchi palazzi pubblici e fra quelle dei conventi soppressi. Oltre alle opere passate nelle pinacoteche di Venezia e di Milano, o nelle residenze reali, il gran numero di quadri degli istituti soppressi in questi anni resterà a lungo in deposito, in attesa di esser inviati in una chiesa o all'Accademia di Vienna, da dove molti di loro tornarono dopo il tratto di pace del 1919[41].

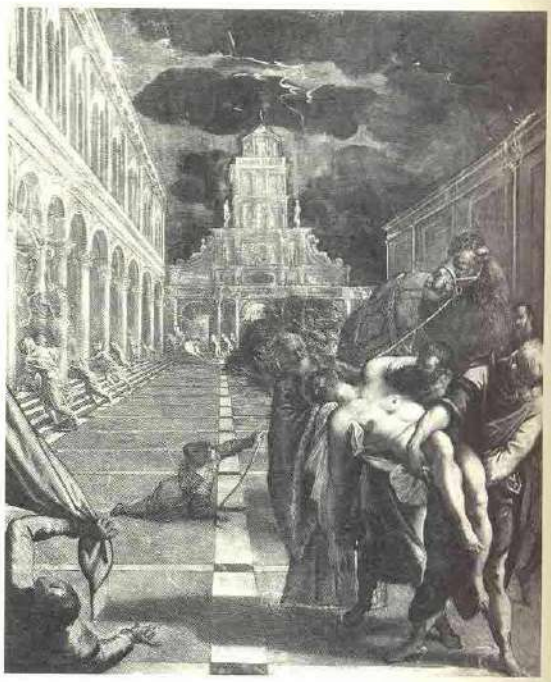
Nella congestione di teleri delle scuole e di pale da altare, è significativa la sorte del *Trafugamento del corpo di San Marco* del Tintoretto, tagliato nel 1816 per adattarlo all'architettura dell'atrio della Libreria sansoviniana. Gli adattamenti dei quadri a nuove dimensioni, rigorosamente banditi nel programma di restauro delle "pubbliche pitture", non dovevano però essere estranei all'attività dell'Edwards: il Lanzi in una rubrica manoscritta della biblioteca degli Uffizi annota che "i veneti anche moderni hanno un vantaggio sopra le altre scuole ed è quello di dare al quadro unità, immaginandolo tutti insieme co' suoi passaggi di luce, così che l'occhio per sé medesimo va seguendone la traccia e lo scorre gradevolmente da cima a fondo. Il Signor Pietro Edwards asserisce che in occasione di dover scemare i quadri per volere di possidenti, tanto è difficile il farlo nella scuola veneta, quanto è facile nelle altre, ove la composizione si vede spesso fatta parte a parte, non ideata nel suo insieme"[42]. 107, 108

D'altronde, la riquadratura di qualche tela centinata di Bonifacio o qualche riduzione come quella del Tintoretto permettevano di porre in un posto sicuro queste grandi tele togliendole dal disordine dei magazzini e dal rischio di una destinazione lontana. Ma la sorte del *Trafugamento* si spiega anche con la considerazione limitata (come nei più grandi critici d'arte italiani, dal Vasari, al Lanzi, a Roberto Longhi) che l'Edwards aveva del maestro cinquecentesco. Ad esempio, per le sue tele della Sala del Collegio richiamava "qualche crudezza di tinta, qualche difettuzzo di architettura ed altre piccole sviste" come riprova dell'originalità dello stato in cui erano state restituite, senza miglioramenti di restauro; altrove fa notare la stravaganza che lo rendeva incerto se prendere in restauro una sua deperitissima *Ascensione* del Redentore. E su una *Resurrezione* segnalata in catalogo dei migliori dipinti di Palazzo Ducale del 1806, osserva: "opera piena

107. Jacopo Tintoretto,
Il trasporto del corpo
di San Marco; dopo gli adattamenti
di Giuseppe Baldassini, 1816.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



108. Jacopo Tintoretto,
Il trasporto del corpo
di San Marco; dopo il restauro
di Mauro Pellicioli, 1959.
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



d'entusiasmo. L'effetto generale è buono: vi sono delle attitudini e degli scorti che manifestano non meno la sicurezza magistrale che la negligenza con cui l'autore metteva in pratica i suoi pensieri. Tutto il quadro è dipinto con arditezza e con buone massime, ma nel suo dettaglio vi sono molti difetti. Si può per altri fissare quasi come regola stabile che se voglionsi opere del Tintoretto, convien sopportare in ognuna quanche grave mancanza o qualche grado di franchezza che talora confina con l'audacia"[43].

Gli ultimi anni dell'Edwards, custode della Galleria dell'Accademia, lo videro in polemica col presidente Leopoldo Cicognara per i restauri che questi aveva fatto eseguire nel 1817 troppo affrettatamente su opere quali l'*Assunta* di Tiziano, restaurata da Antonio Florian, l'operatore di formazione del tutto diversa da quella dello studio dei Santi Giovanni e Paolo, che fu più attivo nei primi decenni dell'Ottocento. Egli è ricordato per i metodi di pulitura meno cauti di quelli usati dall'Edwards ("acqua di soda, olio di noce") ed è l'autore dell'ingrandimento della tavola attribuibile a Marco Basaiti che fu posta in San Zaccaria in sostituzione della pala del Giambellino dopo la requisizione da parte dei francesi.

Uno degli ultimi scritti di Pietro Edwards, posteriore al 1819, è il *Progetto per una scuola di restauro delle pitture* relativo alla necessità di preparare i restauratori allo stile degli antichi maestri, all'uso dei colori a vernice, al giusto criterio di pulitura che non squilibri i dipinti già intrinsecamente alterati dal tempo. Fra le particolarità della maniera dei pittori antichi a cui vanno abituati i restauratori, l'Edwards fa notare i piedi e le mani, perché "nelle opere anco scelte dei vecchi maestri queste parti ritengono alquanto dello stil secco spettante alla seconda e terza epoca dell'arte, e assai di rado coincidono con l'artificio ideal delle statue; in luogo di che sono imitate quasi sempre dal naturale con una accuratezza che neppure ommette i minimi accidenti della cute; ciocché, fuori di poche eccezioni, si può riguardare come modo caratteristico di quei tempi".

Poi consiglia di abituare gli allievi a fisionomie caratteristiche degli antichi maestri, di esercitarli a copiare paesaggi "di ricca fronda", e nella tecnica della preparazione dei fondi tipica dei vari maestri, o nell'imitazione di "capellature, ali, piume o frondi" col difficile medium del colore a vernice. Inoltre, fa notare alcune particolarità dei panneggi che nei pittori antichi, anche se elaborati, variano poco nella distinzione della diversa qualità delle stoffe, sulle pieghe povere dei trecentisti che si vanno poi arricchendo, "acconciate a mano con artificio scoperto, sopra fantocci vestiti di carta bagnata, ovvero di pezza intrisa di creta sciolta nell'acqua..."; infine i panneggi del "miglior secolo" sono imitati dal vero con scelte suggerite dall'indole dei vari maestri[44].

Ben poco è dato di scorgere dell'esempio dell'Edwards nei restauratori veneziani dell'Ottocento: nel 1849 la Merrifield lamenta che alcuni restauratori impiegati dallo stato a Venezia ricorressero all'olio di lino, e non è sorprendente che in tali circostanze l'Accademia di Venezia abbia negato il beneplacito alla pubblicazione dello scritto, implicitamente critico, che Giovanni Edwards aveva compilato da vari manoscritti paterni. Basta considerare le ridipinture dolciastre eseguite nella prima metà del secolo sulla Madonna di Giovanni Bellini proveniente dal magistrato del Monte Nuovissimo, o ricordarsi delle pitture in stile di Placido Fabris, per constatare come, rispetto a rifacimenti in stile come quelli di Giuseppe Diziani sulla tela del Busati, l'arte del restauro, a Venezia, non avesse fatto grandi progressi[45].

Pietro Edwards muore il 17 marzo 1821.

corpo". Fra le numerose citazioni e notizie che rendono prezioso ed inseriscono in un contesto non ancora settecentesco il *Trattato* del Bonanni vorrei ricordare il rimando al Fioravanti per la vernice con cui i turchi verniciavano archi e circassi, la notizia sull'olio di copaiva, la descrizione della vernice d'ambra "avuta da un chimico di Augusta", la ricetta avuta dal medaglista Ferdinand Saint Urban o quella del Coronelli adatta per verniciare i globi.

37. Watin, 1773, p. 240; il Tingry (1803, pp. 156-158) esprime ormai le sue composizioni in grammi e per i dipinti di pregio consiglia una vernice composta di gr. 366,86 di mastice pulito e lavato; gr. 45,85 di trementina pura; gr. 15,28 di canfora; gr. 152,85 di vetro bianco pesto e kg. 1,0057 di essenza eterea di trementina. La composizione della vernice dello Hackert (mastice sciolto in acqua ragia) è ricordata in una memoria del 1778 pubblicata in Incerpi, 1982, pp. 348-349.

38. Edwards, 1786, Gino Lanzi, 1809, III, nota 221 (cfr. Incerpi, 1982, sull'uso dell'olio nella Galleria di Firenze).

39. De Burtin, 1808, I, pp. 432-437; Stübel, 1926, pp. 131-135. Dei due Riedel che lavorano nella Galleria di Dresda; Gottfried, il padre, dava a tutti i quadri un olio siccativo che li faceva inscurire, preparato che avrebbe fatto annerire completamente i cieli in alcuni Veronese, al punto di doverli ridipingere. Col figlio Johann Anton che gli successe nel 1755, l'olio siccativo diventa un "chymisches oel" del quale impregna con gran diligenza i quadri affidati alle sue cure, fino alla morte che avvenne nel 1816. Il De Burtin lamenta in particolare le conseguenze di questa impregnazione sulla *Notte* e la *Madonna di San Giorgio* del Correggio.

40. Brandi, 1963, ed. 1977, p. 102.

41. Hackert, 1788; [Ghelli], 1788; G.G.D.R., 1788; Orsini, 1876. Si ricordi, a Napoli, il cattivo esito della vernice applicata sui dipinti di Ercolano dall'alfiere Stefano Moriconi, cfr. de la Lande, 1769, VI, p. 113; M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 1, 1950, pp. 40-41. Sull'Anders cfr. A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, in *Le gallerie nazionali italiane*, 1902, pp. 225-226; "Thieme-Becker", 1907. Il "Giornale delle belle arti" dà varie notizie sulla restauratrice Margherita Bernini, vedi: 1784, p. 136 (*San Diego* di Annibale Carracci in San Giacomo degli Spagnoli); 1785, p. 219; 1786, pp. 351-352 (*Cleopatra davanti ad Ottaviano* e *Sibilla Persica* del Guercino della Galleria Capitolina); 1788, pp. 269, 283, 287 (nota 1: stima nei suoi confronti del Batoni che non usava mai la vernice), 288-290 (restauri nella Galleria Giustiniani).

42. Vedi anche la breve replica all'articolo siglato G.G.D.R. (Giovanni Gherardo De Rossi?) che compare nel "Giornale delle belle arti" (1788, pp. 343-345) dove si ricorda che la vernice dello Hackert aveva danneggiato un paesaggio di Claude della Galleria Colonna e si smentisce un aneddoto relativo al Mengs che avrebbe scambiato un'integrazione dello Anders per una parte originale del Domenichino.

43. [R. Ghelli], 1788, p. 269.

Capitolo VI
Venezia e Pietro Edwards

1. Zanetti, 1733, p. 155; Edwards, 1778-1784, referte del 20 maggio 1780, 4 giugno 1784 e 25 febbraio 1789 (more veneto 1788); Moschini, 1815, I, p. 409; Edwards, in Olivato, 1974, p. 186.

2. Edwards, 1786; G. Edwards, in Merrifield, 1849, p. 867; Olivato, 1974, p. 21.

3. Zanetti, 1733, pp. 102, 131; Moschini, 1815, I, p. 414; Fulin, 1868, nota 1, pp. 93-96; Olivato, 1974, pp. 19-29, 99-113; Merkel, 1981, p. 35; Nepi Scirè, 1984, pp. 22-28 (intervento sulla *Cena* del Veronese nel refettorio di San Zanipolo nel 1697; bibliografia sul Rossi come pittore). Sul Bambini cfr. anche: Venezia, Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, cc. 791-793; Edwards, 1974, p. 160. Una copia dell'inventario del Cecchi si trova nella busta miscellanea 49 dei Provveditori al Sal dell'Archivio di Stato di Venezia.

4. Fulin, 1868, pp. 94-96; Vianello, 1970-1971, pp. 136-138; Olivato, 1974, pp. 30-34, 113-119.

5. Su Sebastiano Ricci cfr.: Edwards, 1778, II, p. 3; Moschini, 1815, I, p. 417 (restauro delle figurine a chiaroscuro dipinte nel soffitto della Sala dell'Anticollegio); Olivato, 1974, pp. 36, 133; L. Olivato, *Sebastiano Ricci restauratore*, in "Atti del congresso internazionale su Sebastiano Ricci e il suo tempo" (Udine 1975), Milano, s.d., pp. 20-28.

Su Pietro Cardinali, cfr.: Edwards, 1786, p. 6; G. Edwards in Merrifield, 1849, p. 867; Marconi-Moschini, 1959, p. 69 e nota 7; Olivato, 1974, pp. 36-38, 120-128, 187; Nepi Scirè, 1979, p. 86; Venezia Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, c. 817.

Su Agostino Letterini: Moschini, 1815, III, p. 594; Edwards, 1778-1784, referta del 15 novembre 1778 (fra coloro che nel 1739 ridipinsero i Veronese nel soffitto della sala del Consiglio dei Dieci); il Moschini (1815, II, pp. 436, 594) ricorda come restauratore anche il figlio di Agostino, Bartolomeo Letterini. Vedi anche Edwards, 1778, II; Edwards, 1785, D; Edwards, 1974, p. 160.

6. Moschini, 1815, I, p. 443; Olivato, 1974, pp. 38-39; Venezia, Archivio di Stato, Magistrati al Sal, busta "Miscellanea 49": *Referte del Collegio dei Pittori*, 1728-1792; cfr. p. 237 della prima edizione di questo volume per ulteriori indicazioni. Edwards, 1786, D.

7. Nicoletti, 1886, pp. 18-19, 19-21; Olivato, 1974, pp. 39-45. Rimando alla Olivato (note a pp. 40-41) per notizie sui restauri eseguiti dai pittori ricordati in questa lista. I dipinti da restaurare erano: il soffitto del Veronese della sala della Bussola ora al Louvre; due ottagoni di Francesco Bassano nella Sala del Maggior Consiglio; la *Raccolta della manna e delle coturnici* di Bonifacio Veronese ed altri suoi cinque dipinti del Pro fuori di Zecca (Marconi-Moschini, 1962, nn. 81; 82, 94-96, 105, 106 oltre alla *Natività della Vergine* ed al *Sant'Alvise* oggi a Brera); ancora di Bonifacio, *San Marco fra la giustizia e la pace* (Marconi-Moschini, 1962, n. 104). L'Edwards (1778-1784) ricorda alcuni di questi dipinti nelle referte dell'8 ottobre 1778, 20 maggio 1780 e 12 giugno 1781.

8. Su Domenico Maggiotto come restauratore cfr. Moschini, 1815, I,

p. 83 (cattivo restauro sul *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora); Olivato, 1974, nota 89, p. 41. Per Giuseppe Angeli: Moschini, 1815, II, p. 350.

9. Edwards, 1974, pp. 157-160.

10. Moschini, 1815, I, pp. 133, 530; II, pp. 128, 610; P. Edwards, in V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Venezia 1888, II, p. 370; V. Moschini, *Altri restauri alle Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", 1960, pp. 362-363; *Arte a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1971, n. 27.

11. Moschini, 1815, II, p. 492; Marconi-Moschini, 1959; R. Pallucchini-G. Perocco, *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, Milano 1961, p. 93; Marconi-Moschini, 1962, nota 275, pp. 166-167.

12. Sul collezionismo a Venezia alla fine del Settecento, dopo lo Haskell (1963), cfr.: F. Haskell, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art*, London - New York 1967, pp. 173-178; Olivato, 1974, pp. 49-50, 53-54. Cfr. anche Conti, 1973, p. 237 sulla vendita del 1770 della pala di Tiziano di San Nicolò dei Frari oggi nella Pinacoteca Vaticana.

13. Zanetti, 1774-1778; Fulin, 1868, note, pp. 97, 99-102; Vianello, 1970-1971, pp. 138-140; Olivato, 1974, pp. 53-66, 135-147; Olivato, 1975, cit., nota 14 p. 28. In generale sulla tutela da parte della Repubblica di Venezia cfr. anche R. Pallucchini, *Il problema della salvaguardia del patrimonio artistico veneziano*, in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", 1970-1971, pp. 158-160.

14. Mengardi, 1779-1795; Moschini, 1815, I, pp. 156, 560 (portelle di organo di Sebastiano del Piombo in San Bartolomeo a Rialto); Moschini, 1817, p. 1 (aggiunge una figura di angelo nella pala di Giandomenico Tiepolo in Sant'Agnese a Padova); Vianello, 1970-1971, p. 140; Olivato, 1974, pp. 85-89; le sue referte si conservano nella citata busta 909 degli Inquisitori di Stato. Su Giovanni Maria Sasso come restauratore vedi: Haskell, 1963, pp. 373-376; Moschini, 1806, III, p. 51; Cavalcaselle, 1871, I, nota 1 p. 49 (restaura la *Morte della Vergine* di Bartolomeo Vivarini oggi al Metropolitan Museum).

15. Sui teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista si ricorda anche un restauro di Matteo Zais nel 1784 (Marconi-Moschini, 1955, p. 57); per le due pale del Carpaccio e della scuola di Bonifacio cfr. Marconi-Moschini, 1962, n. 114, pp. 68-69. Sul Bertani vedi nota 19 qui di seguito.

16. Edwards, 1778-1792; Vianello, 1970-1971, pp. 140-141; Olivato, 1974, pp. 89-92, 200-208. La nota biografica dell'Edwards nel Ms. 787/4 della Biblioteca del Seminario di Venezia ricorda che egli fu consultato dagli Inquisitori di Stato a proposito dei quadri delle chiese nonostante che fosse loro ispettore Francesco Maggiotto, cfr. Maggiotto, 1796-1797; Olivato, 1974, pp. 79-81, 178-183, per ulteriori particolari cfr. Conti, 1973, p. 238.

17. Sui restauri in Terraferma cfr.: Brandolese, 1795, pp. 10, 21, 36, 64, 71, 76, 113, 114, 136, 168, 185, 231, 243; Moschini, 1817, pp. 1 (Mengardi, cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 131), 20, 48, 62, 81, 83, 142, 155, 158, 164, 195, 217; Fulin, 1868, nota 1, pp. 101-106; Cavalcaselle, 1871, II, nota 1, p. 133; *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Mantova 1961, p. 113; L. Olivato, *Per una storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte a Venezia nel '700*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXII, 1969-1970, parte III, pp. 53-62; Merkel, 1981.

18. G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1780, pp. 36, 41, 289; F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Ravenna 1783, p. 126; Brandolese, 1795, pp. 7, 45, 158, 246, 307; Moschini, 1817, p. 103; Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 292; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, IV, nota p. 149; Cavalcaselle-Crowe, 1877, I, nota p. 138; A. Moschetti, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Regione*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1910, pp. 35-52; S. Marconi-Moschini, in Thieme-Becker, 1947; A. Prosdocimi *Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1962, I, pp. 7-37; A. Prosdocimi, *La copia del monocromo giottesco con la "Stultitia" alla cappella degli Scrovegni*, ibidem, 1964, I, pp. 91-96; A. Sartori, *La cappella di San Giacomo al Santo*, in "Il Santo", 1966, note 2 e 3, pp. 298-299, 300-301 (osservazioni dello Zannoni sulla concordanza fra architettura ed affreschi trecenteschi), 351-353.

19. G. Edwards, in Merrifield, 1849, pp. 854-855; Edwards, 1974, p. 160; Olivato, 1974, pp. 42, 132-133; Venezia,Archivio di Stato, Senato Terra, registro 380, 6 giugno 1771 ed allegati nella filza relativa; ivi, Compilazione Leggi, busta 303.

Sul Bertani cfr.: Zanetti, 1774-1778, referte del 10 ottobre 1774 e 5 aprile 1777; Edwards, 1778, II, cc. 3-4, 9; 1778, III, p. 4; Mengardi, 1779-1795, referte del 10 dicembre 1783 e 1 giugno 1784; Moschini, 1815, I, p. 190; II, pp. 194, 564 (morto ottuagenario nel 1797); G. Edwards, in Merrifield, 1849, pp. 854-855 e nota 1 p. 856; Olivato, 1974, p. 42, nota 88 pp. 40-41, p. 156; P. Edwards, ms. 787/9 Seminario Venezia (muore poco dopo il Baldassini); P. Edwards, ms. della biblioteca del Museo Correr P.D.G.C. 307, p. 13 (se ne deduce che la *Pala Pesaro* era stata restaurata verso il 1750). Vedi Conti, 1973, pp. 239-240 per la *Nota delli quadri da me sottoscritto Giuseppe Bertani ristaurati...* del Ms. 787/7 del Seminario di Venezia.

20. J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste...*, Göttingen, 1798-1808, II, pp. 191-192; Millin, 1806, III, p. 435; Moschini, 1806, III, pp. 54 (da cfr. col Lanzi, 1809, p. 85), 126; Lanzi, 1809, III, pp. 291-292; Verri, 1814, p. 107; Moschini, 1815, I, p. 465, 511; II, pp. 11, 78; L.F., in "Il nuovo osservatore veneziano", 31 marzo 1821; Paillot de Montabert, 1829-1831, IX, pp. 693-694; E.A. Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, IV, Venezia 1834, p. 227, nota 340 pp. 385-391, p. 675; M.P. Merrifield e G. Edwards O'Kelly, in Merrifield, 1849, pp. 843-889; V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova, lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello 1890, nota 1 p. 85. C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal*

secolo XIV ai nostri giorni, Venezia 1900, pp. XCVI-XCVIII; G. Lorenzetti, *Il 'Martirio di San Lorenzo' di Tiziano ed il soggiorno dei Conti del Nord a Venezia*, in "Fanfulla della Domenica", XXV, 1913, n. 47; G. Lorenzetti, *Una lettera di Pietro Edwards ad Antonio Canova*, in "Fanfulla della Domenica", XXVII, 1915, nn. 10 e 11; Cagiano de Azevedo, 1950; N. Ivanoff, *I ritratti dell'Avogaria*, in "Arte veneta", 1954, pp. 272-283; Marconi-Moschini, 1955, pp. VIII-IX, XII; Muraro, 1962. Previtali, 1964, p. 242; Vianello, 1970-1971, pp. 141-142; Nepi Scirè, 1979, pp. 86-87 (cfr. anche gli interventi di S. Sponza, P.L. Fantelli, A. Agati Ruggeri ed A. Rizzi sui nuovi restauri alle tele della Sala delle Quattro Porte nello stesso n. 8 dei "Quaderni della Sopr. ai Beni Artistici e Storici di Venezia"). Particolarmente utili per la biografia dell'Edwards: Venezia, Bibl. Seminario, mss. 787/4; 787/5; 787/6. Ivi varie stime in occasione della divisione di eredità nei mss. 787 e 788.

21. Edwards, 1974; Edwards, 1778: *Ristaurazione delle pubbliche pitture assentita col decreto del Senato li 3 settembre 1778: Capitoli del progetto per il restauro dei quadri di pubblica ragione proposto dal professor Pietro Edwards, assentito dagli infrascritti professori e rassegnato, in relazione al decreto dell'Eccellentissimo Senato 25 settembre 1777; Capitolare degl'offici ed incombenze dell'ispettore al restauro dei pubblici quadri rassegnato da Pietro Edwards professor accademico collegiale;* 3 settembre 1778. Il testo dei decreti del Senato sull'organizzazione dei restauri si trova in: Venezia, Archivio di Stato, Senato Terra, 25 settembre 1777 e 3 settembre 1778.

Sui restauratori, a parte il Bertani, vedi, per Giuseppe Diziani: A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971, pp. 111-114; Edwards, 1778-1785, referte dell'8 aprile 1783 e del 10 giugno 1783; Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909, "Miscellanea", 9 aprile 1774 e 2 gennaio 1772/73; G. Diziani, *Alcuni quadri da me sottoscritto in diversi tempi accomodati...*, nel Ms. 787/8 del Seminario di Venezia (in Conti, 1973, p. 240). Per Niccolò Baldassini: ms. seminario 787/9-V (muore verso il 1786 e viene sostituito dal figlio Giuseppe di cui si ricorda il restauro del *San Giovanni Battista* di Tiziano del 1815: Moschini Marconi, 1962, p. 259).

22. Edwards, 1778-1785, referta dell'8 ottobre 1778, per gli altri dipinti del soffitto e per il seguito del lavoro vedi 22 dicembre 1778 e 7 giugno 1779.

23. Le vicende di molti dei quadri restaurati dall'Edwards e che si trovano nelle Gallerie dell'Accademia si seguono dai cataloghi della Marconi-Moschini (1955 e 1962), che ricorda anche i restauri successivi e cita talvolta le referte settecentesche.

24. Edwards, 1778-1784, referte del 20 maggio 1780, 20 aprile 1781, 12 giugno 1781, 18 marzo e 2 ottobre 1783; Moschini, 1815, II, p. 500; "Le arti", 1938-1939, notiziario, pp. 39-40, 250; 1939-1940, pp. 253-255; *Mostra del restauro*, Venezia, 1949, p. 158; V. Moschini, *Nuovi aspetti di opere famose*, in "Bollettino d'Arte", 1949, pp. 167-168; Marconi-Moschini, 1955, nn. 66 e 67.

25. Edwards, 1778-1784, referte del 26 febbraio e 10 giugno 1783 (Busati: Marconi-Moschini, 1955, n. 93); 14 luglio 1779 ed 8 aprile 1783 (Metsys di Palazzo Ducale, sempre citato come Dürer); 18 aprile 1780 e 17 febbraio 1780/1 (*Madonna dei tesorieri*: Marconi-Moschini, 1962, n. 402); 8 dicembre 1778 e 23 marzo 1779 (Veronese sulla parete Nord della Sala del Collegio); 8 dicembre 1778 e 7 giugno 1779 (telero del Doge Mocenigo del Tintoretto); 18 marzo e 2 ottobre 1783 (Bellini).

26. Merrifield, 1849, nota 1 pp. 876-877; referte dell'8 dicembre 1778, 10 luglio 1781, 17 agosto 1787.

27. P. Edwards, *Progetto per una scuola di restauro delle pitture* (post 1819; Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 788/15), p. 10; Edwards, 1778-1784, referte del 14 luglio 1779 e 4 giugno 1784.

28. Olivato, 1974, pp. 84-85, 193; P. Edwards, ms. 912/64 della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia; Edwards pp. 10-11 ms. 788/15 cit. del Seminario.

29. J.W. Goethe, *Ältere Gemälde. Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790*, in *Goethes Werke*, XXXI, Berlin-Leipzig s.d., pp. 51-58; P. Edwards, *Progetto per una scuola di restauro* cit., pp. 9 (necessità di addestrare gli allievi nell'uso dei colori a vernice), 12 (lacche ed altri colori artificiali che, eccezionalmente, vanno temperati ad olio anche per il restauro).

30. Il clima di Venezia era descritto come dannoso alle pitture già da Montesquieu nel giornale della sua visita del 1728: "L'acqua salata (e l'aria che ne è impregnata) a Venezia fanno molti danni. Calcina, per così dire, i muri; rovina tutti i quadri. Dietro ai quadri si mette una seconda parete, una tavola incatramata; con tutto ciò, l'aria salata passa e rovina i quadri" (*Oeuvres complètes*, Paris 1964, p. 224; cfr. Lanzi, 1809, III, p. 173; Merrifield, 1849, p. 883).

31. Edwards, 1786, G.

32. Sui criteri di esclusione dal restauro cfr. Edwards, 1778-1785, referte del 15 novembre 1778, 9 febbraio 1778-1779, 18 aprile 1780, 20 maggio 1780, 20 aprile 1781, 12 giugno 1781, 10 luglio 1781, 30 novembre 1781, 21 dicembre 1781, 3 ottobre 1782, 18 marzo 1783, 15 dicembre 1789; Edwards, 1786, introduzione e punti D ed E oltre al *Catalogo dei quadri ch'erano stati esclusi dall'ispettore Pietro Edwards e che gli fu appositamente commesso di prendere in consegna per la loro ristaurazione* (Conti, 1973, p. 242).

33. Edwards, 1778-1784, referta del 20 aprile 1781.

34. Ivi, 20 aprile 1781; 15 marzo 1782.

35. Ivi, 10 aprile 1781.

36. Ivi, 26 settembre 1781 (cfr. Lanzi, 1809, III, p. 173); per lo stato in cui la tela si presentava fino al restauro del 1972 si tenga presente che probabilmente essa subì restauri anche a Parigi dopo la requisizione del 1797.

37. Edwards, 1778-1784, referta del 10 aprile 1781.

38. Le referte posteriori al resoconto generale del 1786 che si conservano nel ms. 787/7 del Seminario Patriarcale di Venezia sono: 26 agosto 1785; 17 agosto 1787; 25 febbraio (Olivato, 1974, pp. 184-188), 15 dicembre 1789 (Olivato, 1974, pp. 188-198); 1793, giugno; 8 giugno 1795; senza data su alcuni Bonifacio.

39. Venezia, Archivio di Stato, Direzione generale del Demanio, Economato, Edwards – Quadri, Corrispondenza 1797-1819, *Documenti comprovanti ricevim... consegna degli oggetti, dal ... n. 40 inclusive*, 1797; *R... Ristretto delle pitture di p... ragione esistenti in mano de... tore alle belle arti Pietro E... ora custodite nella sala su... della casa Grimani a San... assegnata per un tal uso con... genza ed assenso del pad... restaurata a pubbliche spes...* copia di questa lista presen... Deputazione di Belle Ar... maggio 1798 (ibidem) vie... data la pala attribuita a ... Vecchio della Madonna d... precisando che la parte infe... moderna.

40. G. Edwards, in M... 1849; Edwards, *Sommari... l'occorso relativamente a... delle bell'arti del disegno n... regno democratico di ... l'anno 1797*, ms. dell'... dell'Accademia di Venezi... Marconi-Moschini, 1955, ... XXIX).

41. Sulle soppressioni e... svolta dall'Edwards in q... costanza cfr.: C. Ricci, *La... ca di Brera*, Bergamo ... 39-56; Marconi-Moschi... pp. VIII-IX, XIII, XV, ... XXX; A. Zorzi, *Venezia... sa*, Milano 1972, pp. 4... 120, 130-137. Le "... wards" dell'Archivio di... Venezia (Direzione ge... Demanio, Economato, ... Quadri), "Elenchi e in... "Corrispondenza" conte... documentazione lacun... fine dell'attività di res... ms. 788/15 del Semina... cale (*Progetto per una... restauro delle pitture*, p...

42. Ms. 36-37 della ... degli Uffizi di Firenze ... *1793 per lo stato Venet... istessa...* lettera U, v... moderni"), passo segn... Giovanni Previtali.

43. Marconi-Moschin... wards, 1778-1784, re... dicembre 1778; 14 lug... aprile 1780; 28 apri... novembre 1781; 15... 1789, pp. 5-6; Venezia... Stato, "buste Edward... chi ed inventari, *Cata... delle migliori pitture ... catalogo generale dei ... decreto del Magistra... maggio 1806 consegna... re delle belle arti Ed...*

menti comprovanti ricevimento e consegna degli oggetti, dal n. 1 al n. 40 inclusive, 1797; *Ristauri. Ristretto delle pitture di pubblica ragione esistenti in mano dell'ispettore alle belle arti Pietro Edwards ora custodite nella sala superiore della casa Grimani a San Luca assegnata per un tal uso con intelligenza ed assenso del padrone e restaurata a pubbliche spese.* Nella copia di questa lista presentata alla Deputazione di Belle Arti il 16 maggio 1798 (ibidem) viene ricordata la pala attribuita a Palma il Vecchio della Madonna dell'Orto, precisando che la parte inferiore era moderna.

40. G. Edwards, in Merrifield, 1849; Edwards, *Sommario di tutto l'occorso relativamente agli studi delle bell'arti del disegno nell'interregno democratico di Venezia l'anno 1797,* ms. dell'Archivio dell'Accademia di Venezia (cit. in Marconi-Moschini, 1955, nota 5 p. XXIX).

41. Sulle soppressioni e l'attività svolta dall'Edwards in questa circostanza cfr.: C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera,* Bergamo 1907, pp. 39-56; Marconi-Moschini, 1955, pp. VIII-IX, XIII, XV, nota 9, p. XXX; A. Zorzi, *Venezia scomparsa,* Milano 1972, pp. 43-69, 106-120, 130-137. Le "Buste Edwards" dell'Archivio di Stato di Venezia (Direzione generale del Demanio, Economato, Edwards – Quadri), "Elenchi e inventari" e "Corrispondenza" contengono una documentazione lacunosa. Sulla fine dell'attività di restauro, cfr. ms. 788/15 del Seminario Patriarcale (*Progetto per una scuola di restauro delle pitture,* pp. 2-3).

42. Ms. 36-37 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze (*Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia istessa...* lettera U, voce "veneti moderni"), passo segnalatomi da Giovanni Previtali.

43. Marconi-Moschini, 1959; Edwards, 1778-1784, referte dell'8 dicembre 1778; 14 luglio 1779; 18 aprile 1780; 28 aprile 1780; 30 novembre 1781; 15 dicembre 1789, pp. 5-6; Venezia, Archivio di Stato, "buste Edwards" cit., Elenchi ed inventari, *Catalogo estratto delle migliori pitture comprese nel catalogo generale dei quadri ... con decreto del Magistrato Civile 10 maggio 1806 consegnati all'Ispettore delle belle arti Edwards...*

44. Ms. 788/15 cit. del Seminario di Venezia.

45. Moschini, 1815, I, p. 124; II, pp. 413-414 (Baldassini che restaura la *Pala Mocenigo* di Giovanni Bellini); G.A. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise,* Venise 1819, p. 19 (Floriani che restaura la *Pala di San Zaccaria* del Giambellino al ritorno dalla Francia); Merrifield, 1849, nota 1 pp. 876-877; Venturi, 1882, p. 379 e nota 5 (il Baldassini restaura il *San Menna* del Veronese prima dell'invio a Modena nel 1811). Sui metodi del Floriani, cfr. Olivato, 1974, p. 84. Tra i restauratori che lavorano a Venezia nella prima metà dell'Ottocento rivela comunque un buon livello operativo Sebastiano Santi il quale nel 1827 e nel 1828 rimuove dalla *Cena in casa di Levi* del Veronese la vernice a sandracca con cui era stata trattata a Parigi e ingrandisce la *Presentazione della Vergine* di Tiziano (cfr. Moschini Marconi, 1962, p. 258; Nepi Scirè, 1984, p. 31).

Capitolo VII
Tra Settecento ed Ottocento

1. X. de Salas, *Miscellanea goyesca,* in "Archivo Español de Arte", 1950, p. 338; Kurz, 1962, p. 59. Mahon, 1962, pp. 467-468; Kurz, 1963, p. 95. Il testo citato dal de Salas ricorda che il quadro del 1777 "a...huit ans de moins que son pendant, défaut que le temps corrige, car mes tableaux ont l'avantage, et j'ai la satisfaction de voir que mes ouvrages gagnent par le temps que leur donne de la viguer de couleur, de l'harmonie".

2. David 1794, ed. 1909, p.269.

3. F. Zapater y Gomez, *Colección de [...] cuadros [...] de Goya precedidos de un epistolario,* Madrid, 1924, p. 63; Kurz, 1962, p. 59. Ecco il testo della lettera di Goya: "No puedo ponderar a V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no le estaban, puen en aquéllas se había desaparecido y destruido enteramente el brio y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecia...porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación mas se destruyen, y que aun los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, segun máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasia y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumando, ¿ qué ha de suceder cuando le emprende el que carece de sólidos principios? Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre e las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valia, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicacion; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio".

4. J. Knowles, *The Life and Writings of Herny Fuseli,* London 1831, III, p. 268, nota.

5. J. Reynolds, *Discourses on Art,* ed. New Haven - London 1975, p. 223 (discorso XII letto il 10 dicembre 1784): "Accident in the hands of an artist who knows how to take the advantage of his hints, will often produce bold and capricious beauties of handling and facility, such as would not have thought of it, or ventured, with his pencil, under the regular restaint of his hand. However, this is fit only on occasions where no correctness of form is required, such as clouds, stumps of trees, rocks, or broken ground. Works produced in an accidental manner, will have the same free unrestrained air as the works of nature, whose particular combinations seem to depend upon accident".

6. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno,* Bologna 1802, II, p. 200; cfr. anche: II, pp. 4-5.

7. C. Verri, *Saggio elementare sul disegno,* Milano 1814, p. 107; G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* Milano 1810, p. 199; C. Verri, *Osservazioni sul volume intitolato del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* Milano 1812; G. Bossi, *Postille alle osservazioni sul volume intitolato del cenacolo di Leonardo*

1. L'eredità del Settecento

Chi torni spesso a testi settecenteschi, o, alla luce delle loro indicazioni, si volga all'esame delle opere di questi maestri, si accorgerà di un'attenzione particolare verso la materia e la tecnica, viste come qualcosa che si indentifica con la pittura stessa; è una visione serena del rapporto fra materia e immagine che non è stata, forse, più ripetibile. L'Ottocento non perde questa attenzione, ma volontarismo romantico e visione idealista dell'arte come fatto di pensiero fanno individuare, sempre di più, nelle tecniche, uno strumento, e se ne parlerà ancora molto, ma con tono ed in contesti diversi.

La fiducia e la confidenza verso la tecnica si rivela anche nel diverso punto di vista da cui nel corso del secolo si considera il vecchio tema del "tempo pittore". Coerentemente al gusto per una pittura sempre meno scura, non si pensa più che, semplicemente, il passaggio del tempo produca di per sè una patina che aggiunge armonia e intonazione ai dipinti. Il tempo, piuttosto, mette alla prova le capacità del pittore di saper scegliere i propri materiali in modo che il loro assestamento non produca gli squilibri lamentati da Hogarth, ma porti invece il dipinto ad un equilibrio ottico e fisico migliore di quello che mestica, colori, vernice avevano nel momento in cui venivano messi in opera.

Fra le testimonianze a suo tempo raccolte da Otto Kurz, quella di Joseph Vernet è probabilmente la più chiara nel mostrarci l'artista che sa di poter programmare il comportamento dei materiali in vista di questo assestamento. Nel 1781 l'ambasciatore francese a Madrid vuole donare due dipinti di Vernet al Principe delle Asturie; dei due che gli vengono proposti è molto soddisfatto di uno dipinto nel 1769, meno del *pendant*, più recente, dipinto nel 1777, che gli sembra un po' monotono. I quadri saranno comunque acquistati per il dono previsto, ma l'artista stesso deve far notare che le sue opere avevano il pregio (e lui la soddisfazione) di perfezionarsi col tempo (in un lasso di anni che le date del 1769 e del 1777 ci indicano come quelle di un assestamento, non di un degrado) "che dà loro un colore più vigoroso e maggior armonia"[1]. Un effetto, quindi, dovuto all'assestamento dell'olio, alla patina, anche ad un leggero ingiallimento della vernice, in un equilibrio assai calibrato di trasparenza e saturazioni di tono.

Ricordando che questo secolo si apre con la pittura oleosa del Crespi e tramonta con le stesure cerose di tanti maestri neoclassici, si possono inquadrare nella giusta prospettiva tre valutazioni sulla tecnica e la conservazione dei dipinti da parte di artisti che si erano formati in quel clima, come David, Goya e Fuseli.

Nel corso delle polemiche sulla gestione del museo, nel 1794, David denuncia i
90 restauratori sotto i cui ritocchi sacrileghi la *Sacra Famiglia di Francesco I* aveva perduto la sua caratteristica più peculiare, quella del "colorito sublime" di Raffaello[2]. La definizione nasceva dal confronto con le norme attente all'intonazione ed alla materialità del dipinto

nelle quali veniva educato ogni pittore del Settecento. L'assenza di una mestica intonata, alcuni toni freddi e dissonanti che allontanano eccessi di seduzione cromatica, sono tutti aspetti che apparivano estranei alle norme della bellezza ed alle seduzioni della grazia: il loro risultato, se positivo, poteva definirsi solamente sublime. A questa luce un po' morta di Raffaello, adatta a spegnere nella concettualizzazione ogni cromatismo che leghi la mimesi della realtà ad una visione eccessivamente ottica, Longhi riservava nella conversazione familiare l'aggettivo di "pisciosa": vi resta, infatti, una specie di opacità che impedisce i risultati limpidi della tradizione piefrancescana e veneziana, qualcosa di inquinato e orinoso, per chi non si entusiasmi dell'immagine come sublime ideogramma.

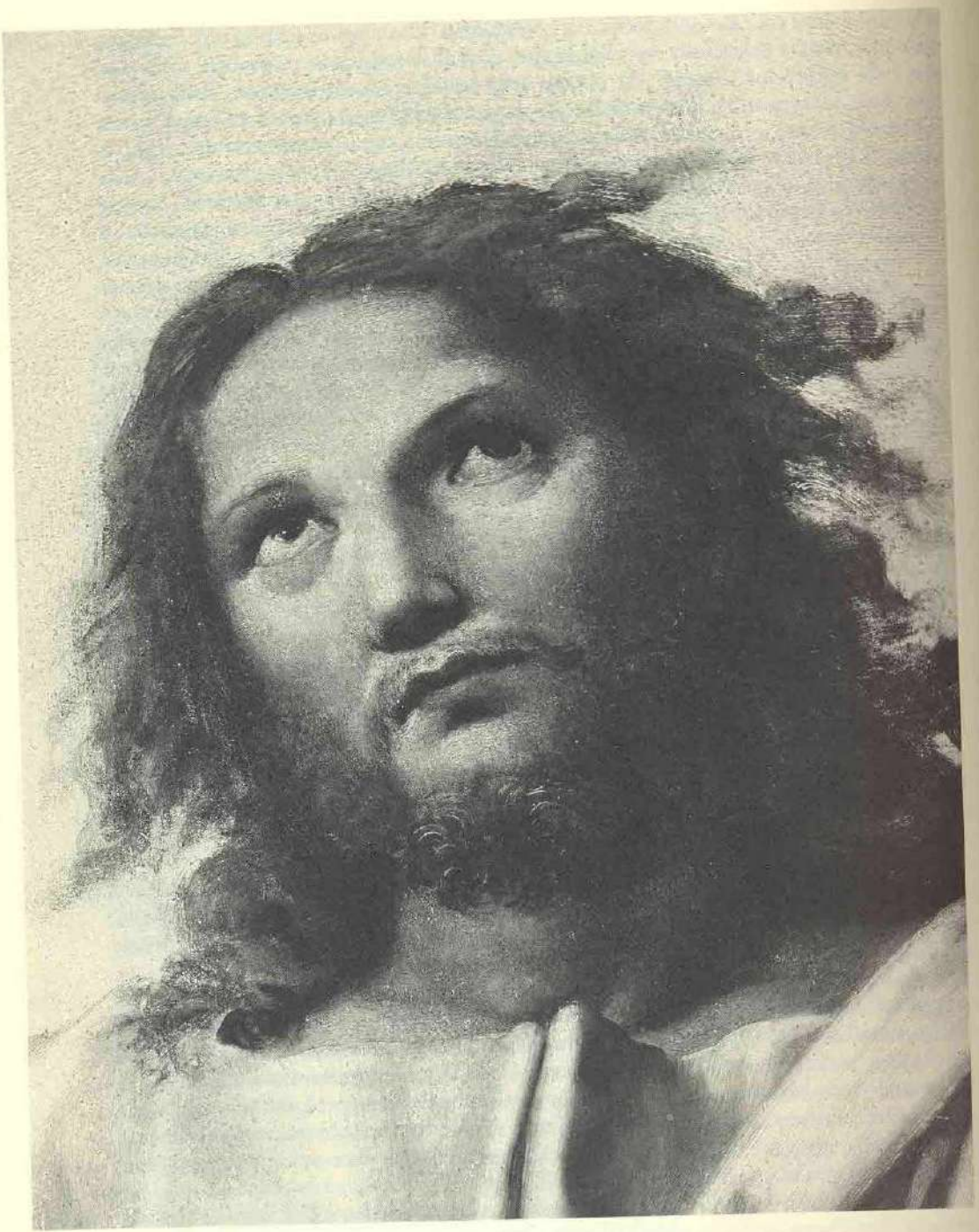
Anche David è un appassionato classicista, ma tecnica e colore lo legano ancora alle tradizioni di un secolo nel quale la pittura si doveva qualificare come tale attraverso una presenza di materia e di tono: i suoi rossi spenti od i bruni grigiastri neutralizzano più di un eccesso di verde o di azzurro (ornamento sfarzoso riservato al *Sacre* o al *Giuramento delle Aquile)* ma non negano mai la presenza del colore, ben lontano dalle sublimi dissonanze, da certi vuoti cromatici di Raffaello, che un occhio settecentesco può capire ma non imitare.

Goya affronta ancora più direttamente problemi relativi al restauro ed alla materialità della pittura nella lettera del 1801 sui restauri che aveva esaminato al Buen Ritiro. Le sue osservazioni rimandano ad una creatività nella quale il gesto ed i materiali caratterizzano in maniera inequivocabile il dipinto: neppure gli autori, rivivendo, potrebbero ritoccare perfettamente i propri colori che, per effetto del tempo, hanno assunto un tono ingiallito; *"no es fácil retenir el intento instántaneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen resentirse los retoques de la variación"*. Nel restauro erano andati perduti *"el brío y la valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original"*[3].

Lasciando aperto il problema di se e quanto tali apprezzamenti rappresentino un'apertura verso una visione romantica della creatività artistica, è certo che non sarebbero stati formulati in tali termini senza una radicata abitudine ad apprezzare la pittura come fatto materico. L'unicità della pittura nasce dall'intento momentaneo ed irripetiblile dell'artista non meno che dai materiali che ha usato e dal tempo che li ha alterati rendendoli ulteriomente irriproducibili.

Analoghe considerazione sul rapporto fra materia e immagine e sulla pratica di artisti che conoscevano bene l'uso di oleazioni, vernici, bitumi, sporcature e tutti gli espedienti improvvisi con i quali un pittore alza od abbassa un tono, porta avanti o fa arretrare una massa, guidano il parere negativo di Fuseli sui risultati del restauro al quale era stata sottoposta la *Trasfigurazione* di Raffaello quando si trovava a Parigi: "Queste notazioni 109
si fondono sull'esame ravvicinato compiuto su questo dipinto nei laboratori della 'Restauration' nel 1802. Il volto di Cristo non solo non appariva più quello che ci ricordavamo tutti di aver visto in San Pietro Montorio, ma appariva inferiore anche a quello della stampa di Dorigny; aveva assunto un'espressione più volgare che dignitosa, senza niente di sublime, austero o terribile. E' comunque probabile che questi cambiamenti si debbano alla mano sacrilega dei restauratori che avevano già distrutto la parte migliore della Madonna di Foligno"[4].

Ci si può chiedere se davvero Fuseli avesse potuto osservare così bene la grande tavola in San Pietro in Montorio da trarne un'impressione dei particolari che non si sovraponesse a quella dell'incisione del Dorigny, e se la sua delusione non nascesse dall'impossibilità di riconoscere nell'originale l'immagine che si era formata su questa



109. Raffaello, Trasfigurazione, particolare; restaurato a Parigi nel 1802. Roma, Pinacoteca Vaticana.

riproduzione. Quello che tuttavia è certo e ci deve far rispettare la sua impressione è che la pittura che ci ha rivelato la recente pulitura è spatinata e che, come conferma qualsiasi esplorazione dei restauratori napoleonici, quei restauratori pulivano i dipinti molto a fondo, confidando nel tono che glassature e patine artificiali avrebbero comunque restituito al dipinto.

Nei loro laboratori il quadro assumeva un aspetto oleoso (che si sarebbe inscurito col tempo), la sua superficie, se non era pittura dichiaratamente di tocco, veniva spianata al massimo. Ci si accorge che questi interventi prediligono, nell'inevitabile selezione implicita in qualsiasi restauro, gli aspetti che possono risultare più utili agli artisti che, su solide basi accademiche e classiciste, si avvicinano ai grandi modelli da imitare: con occhio e manualità addestrati in maniera analoga a quella che è necessaria per interpretare il quadro, con i suoi chiaroscuri, attraverso le incisioni a tratto del Landon che illustrano i cataloghi del museo, essi sapranno individuare le peculiarità di stesura, le piccole varianti di colorito, che restano nascoste sotto le pesanti glassature del restauro. Aspetti secondari rispetto alla composizione ideale, al contorno, di un Raffaello.

Il risultato di una selezione che seguiva simili orientamenti non poteva che lasciare perplessi gli artisti più attenti alla specificità tecnica della pittura, inclini ad apprezzare la casualità irripetibile e creativa della materia e del tocco: tutti quegli imponderabili che costituivano "la parte migliore" rimossa dalla *Madonna di Foligno*. Tra i pittori inglesi contemporanei Fuseli non poteva vedere che sporcature, vernici, bitumi, tutte quelle pratiche di finitura tanto nocive alla perfetta conservazione dei dipinti di cui ci danno un resoconto così vivo e accorato i Redgrave in *A Century of British Painters*. Reynolds stesso ci ricorda quanto sia importante la casualità di certi effetti materici, e prendendo spunto dalle stesure di Rembrandt, dal fatto che fossero o meno realizzate con la spatola osserva:

"Il caso in mano ad un artista che sappia come trarre profitto dalle forme che suggerisce, darà spesso bellezze audaci e capriciose nel tocco e nella stesura, quali non avrebbe mai previsto o azzardato col pennello sottoposto alla norma ed al freno della sua mano. Comunque, ciò va bene solamente quando non si deve seguire nessuna norma formale, come nelle nubi, nei tronchi d'albero, nelle rocce o sui fondi. I particolari che si affidano al caso avranno lo stesso carattere libero delle opere della natura, le cui forme sembrano dipendere solamente dal caso"[5].

La "natura" a cui qui e altrove Reynolds fa riferimento fa accettare ed apprezzare una certa casualità che esce dalla programmazione a cui è sottoposta la "correctness of form" programmata dall'artista, è qualcosa che dà spontaneità e respiro, con effetti che proprio per quella casualità non sono ripetibili. Una selettività di stampo accademico suggeriva ai restauratori napoleonici quali fossero le qualità che costituivano in un Raffaello il capolavoro da proporre come modello o consolava l'Edwards di aver supplito le mancanze del Tintoretto in maniera che "potrebbe compiacersene lo stesso autore". La fiducia nella naturalezza (e come non pensare che tutti i grandi maestri avessero proceduto in maniera analoga per dare naturalezza alle loro opere?) faceva invece pensare che fosse proprio quella "parte migliore", quel difficile equilibrio tra programma figurativo e comportamento dei materiali, che Fuseli non vedeva più nella *Madonna di Foligno*.

L'atteggiamento di diffidenza verso il restauro, verso le sue sicurezze nel saper scegliere che cosa e come conservare in un'opera d'arte, caratterizza anche Francesco Milizia il quale, alla voce "Ritoccare" del *Dizionario delle belle arti del disegno*, osserva:

"Che l'autore ritocchi la sua opera ancor fresca, per correggerla e per accomodarla, è un dovere. Non deve però ritoccar troppo, se non vuole far comparire un colorito stentato.

Ma metter mano nelle opere altrui insigni alterate dal tempo, è un deformarle, il che è peggio che distruggerle. Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta. Per un momento farà buona comparsa, ma di lì a poco diverrà peggio di prima, perchè le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si riccorre perciò ad un altro medico, che promette più miracoli quanto più è ignorante: costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peggiora. Eccoci al ciarlatano, il quale spietatamente scoria, impiastra, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernicia, e addio quadro. Questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti"[6].

Al quadro rinnovato, brillante, si preferisce l'austerità del maestro antico; austerità che, a volte, si ottiene arrestando la pulitura al momento opportuno e, soprattutto, evitando la vernice, come ci ricordavano in clima di neoclassicismo romano le proteste del Ghelli contro lo Hackert. Il restauro sembra sempre presupporre la fiducia in una serie di norme di buona scuola, in una tradizione di accademia (con qualunque caratteristica di scuola e di stile si fosse configurata), sia nella sicurezza con cui individuare le norme per ricostruire l'immagine lacunosa o danneggiata che nel darle una veste materica che la renda più evidente, più nuova; talvolta si poteva (e si può tuttoggi) pensare, anche al di là dell'aspetto che la tecnica e i materiali dell'autore avrebbero permesso di realizzare. Credo che sia da questo punto di vista che diviene comprensibile perchè il milanese Carlo Verri, che aveva visto nel 1782 il laboratorio di restauro dell'Edwards, lo ricordi come un luogo in cui si spellavano i dipinti nonostante l'attenzione ed i buoni criteri con cui egli compieva quest'opera, che restava comunque selettiva rispetto agli imponderabili della creazione pittorica. È una sicurezza destinata a venire in contrasto con Goya, con Fuseli, con lo stesso David o, ancora, col Verri quando contesta il lussuoso volume dedicato da Giuseppe Bossi al *Cenacolo* di Leonardo nel 1810 [7].

Grande collezionista, buon conoscitore, protagonista della pittura neoclassica lombarda, il Bossi si era dedicato alla ricostruzione del danneggiatissimo capolavoro leonardesco per la copia da cui sarebbe stato tratto il mosaico oggi nella Minoritenkirche di Vienna. Il suo intento era stato quello di una ricostruzione filologicamente più accurata possibile e col volume del 1810 documentava il lettore sulle copie studiate, ne discuteva l'attendibilità, si rifaceva ai pensieri ed ai disegni di Leonardo sulle proporzioni e sull'anatomia del corpo umano. A parte il rimprovero di aver verificato l'originale solamente dopo aver formato il cartone sulle copie, il Verri sviluppa tutta una discussione critica sulla loro attendibilità, con un esame degno di un filologo classico che ricostruisca la stemma dei codici di un testo antico, addirittura con una tabella delle distanze di alcuni punti fissi nell'originale e nelle varie derivazioni, a prova della maggiore o minore fedeltà. Ma al di là di tutta questa fatica filologica, la conclusione del Verri è che "Tali ricerche, e tali studi non potranno giammai rappresentare il modo di dipingere, e la pratica esecuzione dell'originale; e questa è quella che si compiange perduta, e che pur si vorrebbe imitata, rimanendo tuttora nelle stampe e nelle antiche copie quanto basta per rappresentare la composizione dell'opera"[8].

Nonostante la sua inevitabile selettività, il restauro ha ormai messo a fuoco quelle idee sul rispetto per le opere su cui si deve intervenire che intravediamo sia nell'attività dell'Edwards a Venezia che nel dibattito che nasce in Francia sul restauro dei quadri reali. Ed anche se consideriamo un momento molti di quelli che, tuttora, sono i criteri fondamentali che qualificano il restauro in quanto tale, ci accorgiamo che già lo caratterizzavano nel Settecento. Per la reversibilità stessa basterebbe considerare quanto osserva il Watin sulla vernice adatta ai dipinti; il rapporto fra indagine fisica e chimica

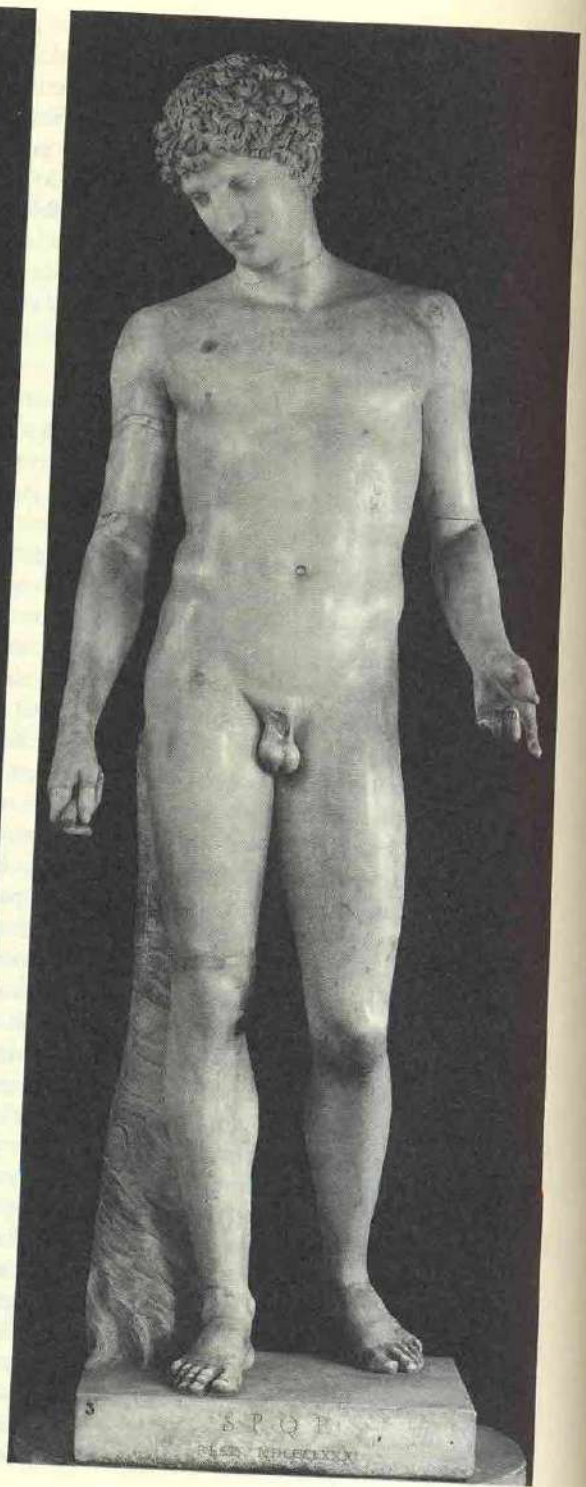
e conservazione dei dipinti appare poi ben vivo nelle relazioni dell'Edwards come, con tutti i suoi chiaroscuri, nella vicenda francese dei trasporti su tela.

Lo stesso, come si è già intravisto, avviene nel rapporto con le scienze; quando nel 1800 si deve trasferire su tela la *Madonna di Foligno,* il lavoro verrà programmato con l'assistenza dei chimici Guyton e Berthollet e per tutto l'Ottocento (basti ricordare il Secco-Suardo) le nozioni scientifiche giustificano e caratterizzano le scelte nel restauro. Se consideriamo, infine, le operazione tipiche del restauro ci accorgiamo che divengono tutte tali nel corso del Settecento, dal trasporto, agli strappi di affreschi, alla foderatura, fino agli abusi nell'uso della vernice. E se non dimentichiamo l'attenzione che tutto quel secolo volge costantemente alle qualità materiche della pittura non possiamo che essere incoraggiati a dar loro fiducia, ad aggiornarle alle nostre esigenze ma a non allontanarci da loro.

L'individuazione dei principi che distinguono il restauro in quanto tale non significa, ovviamente, che tutti i quadri abbiano da allora avuto restauri rispettosi quali si devono eseguire su opere di piena dignità artistica. C'erano (allora come oggi) i cattivi restauratori, ci dobbiamo anche ricordare di quelli che il gusto e le conoscenze critiche facevano considerare "quadri di fabbrica", come li chiama il Forni, o, come lo Horsin Déon, *"tableaux à tornure"*: opere minori che per ragioni commerciali si adattavano allo stile di un maestro o di una scuola apprezzati, come Patel che veniva adattato a Claude, o quadri francesi del XVI secolo che si cercava di rendere attribuibili a più famosi nomi italiani[9].

Se la tradizione francese vuole soprattutto trovare i mezzi per garantire, quasi, una durata illimitata dei grandi capolavori dell'arte, dal *Grand Saint Michel* alla *Madonna di Foligno,* proprio l'importanza e l'impossibilità di sostituire questo patrimonio fa altrove sottolineare l'importanza della manutenzione, della conservazione in situazioni idonee, del piccolo intervento che prevenga la necessità di un restauro troppo selettivo. Se la routine della Galleria di Firenze talvolta appare più chiusa nelle proprie abitudini che cosciente di una manutenzione capace di prevenire interventi più pesanti, l'Edwards dedica interamente uno dei suoi testi più importanti, il *Piano pratico* del 1786, alla piccola manutenzione ed alla sorveglianza necessarie perchè i dipinti di Palazzo Ducale non venissero danneggiati e non fosse necessario intervenire continuamente con operazioni di restauro. Anche in un contesto tradizionale come quello di una quadreria di famiglia vediamo che il marchese Giacomo Zambeccari, quando istituisce a Bologna un fidecommisso per la galleria di famiglia nel 1788, prescrive che oltre a non poter alienare ecc. i dipinti, gli eredi "debbano astenersi dal fissare la loro ordinaria abitazione nel detto appartamento nobile, e nelle stanze della detta galleria, ad effetto che l'inverno il fumo, e calore dei camini non pregiudichi alle pitture"; se poi le funzioni di rappresentanza a cui l'appartamento era destinato si fossero verificate nella stagione invernale, si accendessero solamente determinati camini "e si metta il baggiere per i servitori soltanto nel primo atrio antecedente la sala grande"[10].

Il restauratore è ormai una figura distinta da quella dell'artista e che ambisce al diverso, ma non minore, prestigio professionale su cui si sofferma ampiamente Jean Michel Picault nel 1793. Certamente la figura di un grande restauratore non sarà mai paragonabile a quella di un grande artista, allora come oggi, ma un grande restauratore avrà riconoscimenti che possono far preferire il suo profilo professionale a quello di un artista modesto, anche se non cattivo. Pietro Edwards ci mostra l'importanza che può assumere il ruolo di un esperto di restauro e conservazione nelle decisioni di tutela da parte dello stato; con la Rivoluzione francese la conservazione delle collezioni reali, ormai proprietà



110. Meleag
da Bartolom
Holkham H
del Visconte

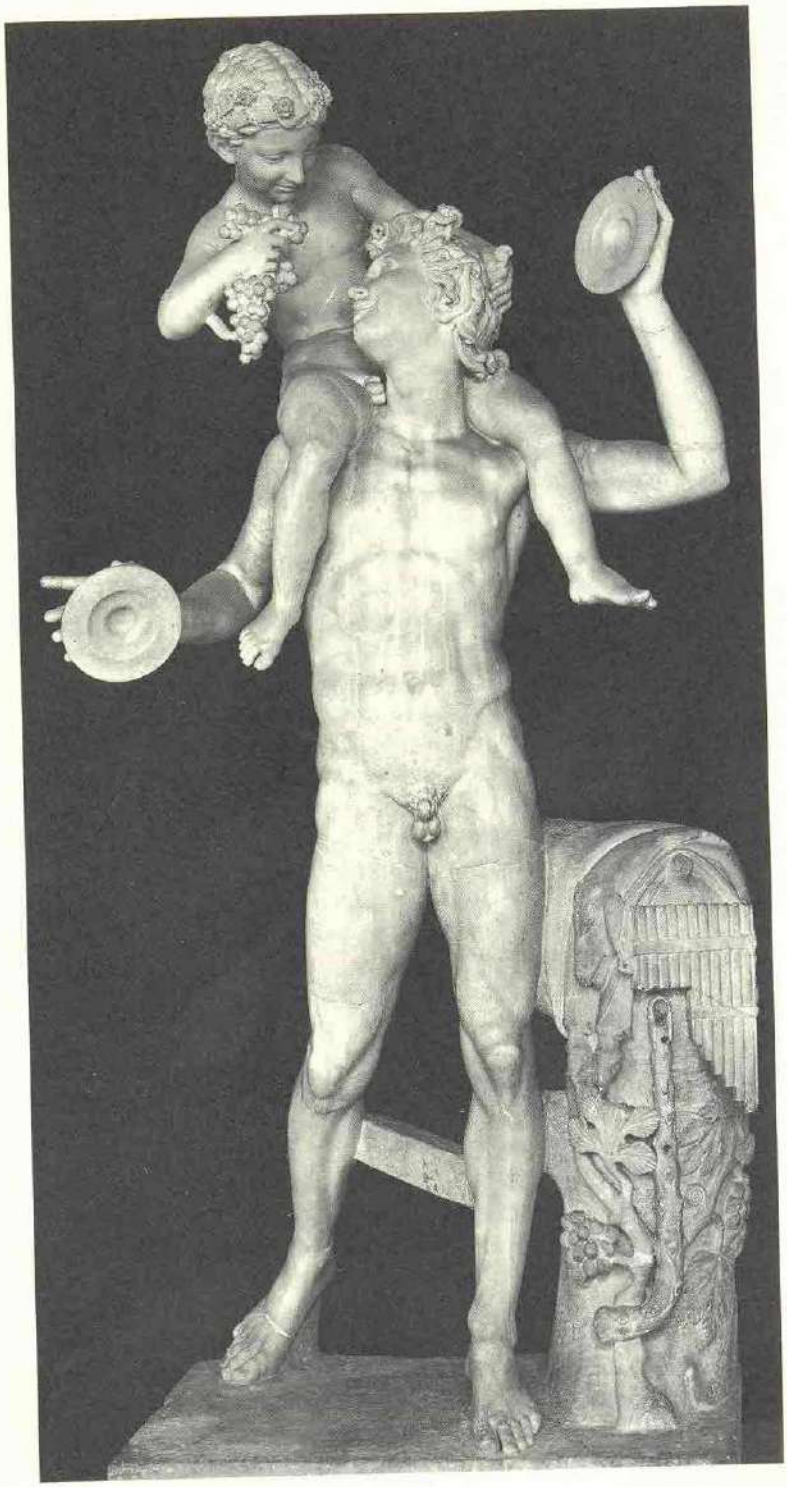
111. Antino
restaurato v
Roma, Muse

112. Satiro
rastaurato d
nel 1787.
Napoli, Mus
di Capodimo

110. *Meleagro; restaurato da Bartolomeo Cavaceppi. Holkham Hall, Collezione del Visconte di Coke.*

111. *Antinoo Capitolino; restaurato verso il 1733. Roma, Musei Capitolini.*

112. *Satiro con Bacco fanciullo; restaurato da Carlo Albacini nel 1787. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.*



nazionale, diventa un problema di politica culturale, tanto da suscitare in sede politica l'intervento dello stesso David del 1793. Il restauratore, come rivelavano le richieste di Robert Picault, può ormai ambire a buone retribuzioni professionali e, in un contesto legato al prestigio dell'antichità come quello del restauro delle sculture antiche a Roma, Bartolomeo Cavaceppi raggiunge un'agiatezza ed un prestigio ben superiore alla maggior parte degli scultori che lavorano contemporaneamente nella capitale pontificia.

2. Sculture antiche e tavole di primitivi

Alla fine del Settecento il restauro delle statue antiche ha ormai un carattere diverso da quello tipico delle gallerie seicentesche. Si evitano i "pasticci" evidenti e le combinazioni di elementi nuovi in gruppi antichi (come l'amorino aggiunto dal Bernini all'*Ares Ludovisi*), anche se si combinano ancora pezzi antichi fra loro estranei. Di Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799) Ennio Quirino Visconti ricordava che "introdusse miglior maniera ne' ristauri, egli adattò i marmi alle rotture più scabbie, aggiunse il mancante, senza toglier punto d'antico, introdusse un metodo il più giusto, il più vero, onde ritornare i monumenti all'antico splendore". Uomo di fiducia del Winckelmann nei restauri Albani, Cavaceppi è il più famoso restauratore del secolo; quanto si proponeva era che i suoi restauri si presentassero come una statua rotta e ricomposta con i pezzi originali. Spesso barocco nelle opere di propria invenzione, per le integrazioni si ispira al modulo della scultura adrianea, canone del bello nell'antichità; tanto che in Inghilterra, dove collezioni di marmi antichi come Holkham Hall e Pethworth House erano formate di pezzi rielaborati da lui, l'acquisto da parte dello stato dei "marmi elginiani" (come li chiama il Canova) sarà oggetto di perplessità, in quanto molto diversi dal bello per eccellenza.

110 I restauri del Cavaceppi, come il bel *Meleagro* di Holkham Hall, sono ancora molto legati ad una visione tradizionale della statua come parte di una storia a cui partecipa: busti dove le teste si volgono verso un possibile interlocutore, figure che un braccio proteso, un gesto o, ancora, l'inclinazione dello sguardo, coinvolgono in un'azione, almeno potenziale. Il Cavaceppi resta legato ad interpretazioni che vogliono rievocare personaggi del mito o della storia: per Pethworth House restaura un torso di *Doriforo* come *Dioniso* e per Bowood restaura quale *Diomede in fuga col Palladio* un *Discobolo*, venduto da Gavin Hamilton nel 1776[11].

La superficie dei marmi su cui interviene viene spesso lasciata scabra, suggerendo l'autenticità delle parti originali che a volte sembrano semplicemente montate sulle integrazioni che le sorreggono. E' un modo già lontano dalla visione di vagheggiata
111 perfezione che emana da una statua come l'*Antinoo capitolino*, scoperto nel 1733[12], integrato nella gamba sinistra e poi lucidato fino ad una certa smaterializzazione del marmo, adatta a sedurre lo spettatore con un'immagine di incontaminata perfezione e di ambigua bellezza quali poteva restituire solamente l'antichità. Il Cavaceppi poteva invece riscuotere la stima di Winckelmann e, poi, di Ennio Quirino Visconti per il rispetto (almeno apparente) dei frammenti originali che completava, tale da fargli perdonare più di un arbitrio negli attributi con cui dava un soggetto alle sue sculture, che era necessario riproporre come documenti di gusto e di storia, non solo quali testimonianze di un bello ideale.

Oltre alle integrazioni delle statue trovate nei nuovi scavi, diventano sempre più frequenti le sostituzioni di vecchi restauri barocchi o cinquecenteschi con integrazioni più accordate all'antico nello stile e nel rispetto degli attributi. La riscoperta di alcuni dei più noti soggetti della scultura greca è dovuta ai restauratori della generazione successiva a quella di Cavaceppi: uno dei primi restauri rispettosi del *Pothos* di Scopas viene eseguita

da Giovanni Pierantoni su un esemplare capitolino ed il *Discobolo* trovato a Tivoli nel 1792 (ora al British Museum) è integrato per la prima volta come tale da Carlo Albacini[13].

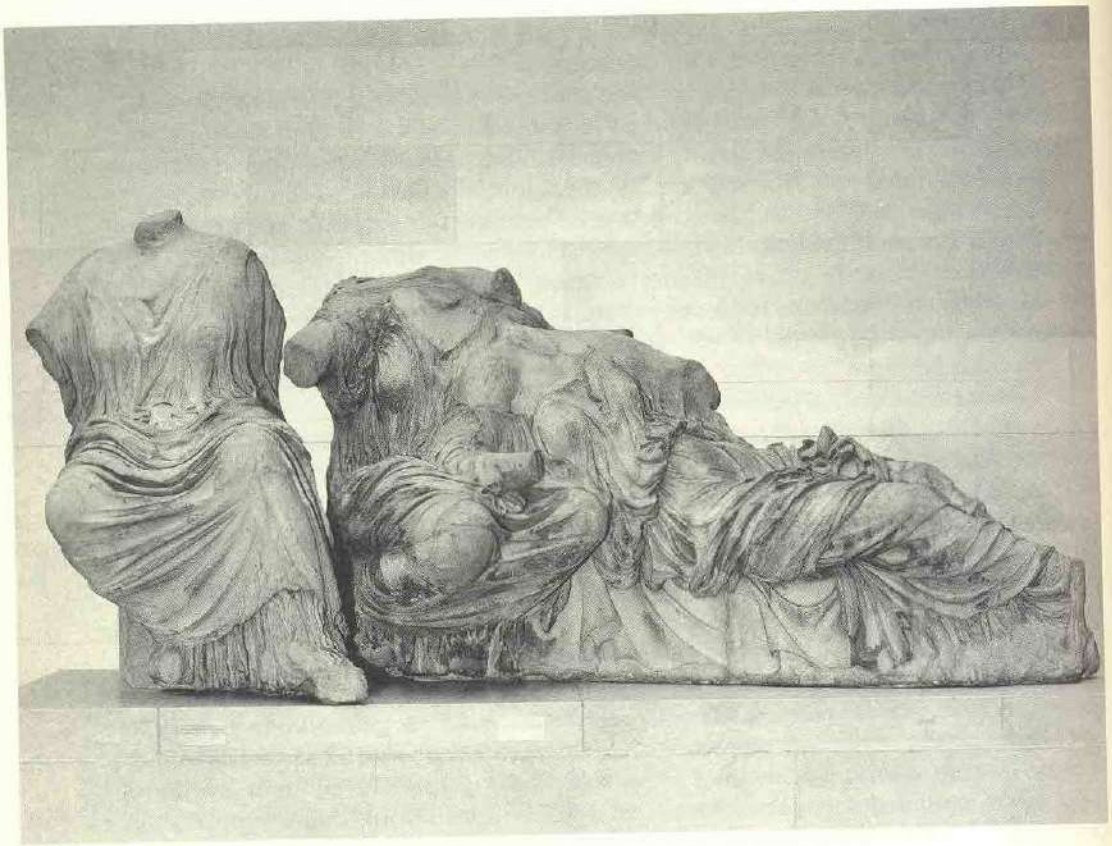
I restauratori più giovani del Cavaceppi fanno ormai riferimento ad una tradizione di antiquaria più rigorosa nel guidarli nell'identificazione dei soggetti, tendono però a mimetizzare di più i loro interventi, incontrando quel favore presso il pubblico dei dilettanti colti che ancora nel 1826 è attestato dal De Rossi quando ricorda quel periodo come il più felice nel restauro delle sculture antiche. Nelle statue Farnese che l'Albacini revisiona prima del loro invio a Napoli non incontriamo nessun restauro che lasci individuare le fratture con l'evidenza dei lavori del Cavaceppi. Si pensi alla difficoltà di individuare la portata dei suoi interventi su una statua come la *Venere Callipege*, oppure si consideri quanto è figurativamente coerente il *Satiro con Bacco fanciullo*, restaurato nel 1787 112
rifacendo la testa e le mani del satiro e tutta la parte superiore del bambino, dandoci una delle più belle invenzioni del restauro settecentesco[14].

Ma la grande novità che, proprio negli anni avventurosi delle guerre napoleoniche, si incontra nel restauro delle statue antiche è la mancata integrazione degli *Elgin Marbles*. Durante la visita del conte di Elgin a Roma del 1803 è Antonio Canova stesso che, visti alcuni calchi e frammenti delle sculture fidiache, esclude la possibilità di un restauro; in 113
ogni caso, suggerisce Flaxman. Questi prospetta una spesa di ventimila sterline, e lascia cadere la proposta. Il risultato finale è che il comitato che decide l'acquisto dei marmi nel 1816 non ritiene necessario nessun restauro, non dovendosi osservare il decoro necessario per sculture ad una residenza privata; in una pubblica istituzione come il British Museum potevano contribuire all'educazione del gusto del pubblico e degli artisti anche nel loro stato lacunoso[15].

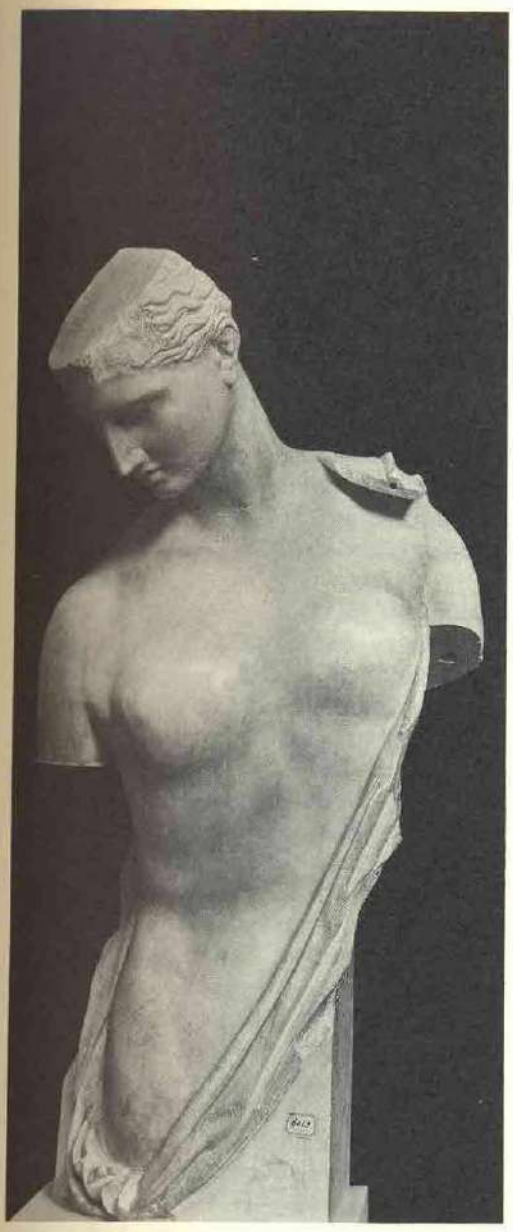
Sembra chiudersi la parabola apertasi nel Cinquecento, quando si completano le prime statue da collezione per restituire loro quella "grazia" che il Vasari osservava come risultato dei restauri eseguiti per il cardinal Della Valle: in una collezione pubblica, le sculture fidiache possono restare con tutte le lacune della loro originalità. I precedenti non mancano: in parte per caso, ma anche per la soluzione suggestiva cui si prestava, la *Psiche di Capua* resterà mutila dopo che le sue rotture erano state squadrate per l'aggiunta 114
delle possibili integrazioni; l'Albacini nel 1787 lasciava un torso di stile "sublime" senza restauri (collegandosi alla tradizione del *Torso di Belvedere*) e, almeno in teoria, affermava che non si dovessero integrare attributi che non fossero di chiara identificazione e potessero causare equivoci nell'interpretazione del soggetto: "una scultura esposta al pubblico senza il rifacimento di que' tali segni, lascia agli eruditi di rinvenire un giorno, come tante volte è avvenuto, ciò che veramente rappresenta". Si era perciò rinunciato all'integrazione delle sculture quando si voleva evidenziare il bel frammento (soprattutto di "stile sublime"), o per rigore documentario, come quando nel 1809 Edward Daniel Clarke ricordava che la "*Cerere*" di Cambridge non sarebbe stata deturpata da aggiunte spurie; le pubblicazioni dove l'estensione dei restauri in gemme e in sculture antiche veniva esplicitamente segnalata erano già abbastanza diffuse, da quelle della Society of Dilettanti ai *Principi del disegno* di Volpato e Morghen[16].

Ma la situazione per cui Canova, o il comitato che decide l'acquisto, evitano il restauro dei marmi del Partenone credo tragga origine anche da una diversa visione dell'unicità di queste sculture. Il famoso scultore neoclassico era ben lontano da qualsiasi purismo nei confronti dell'integrazione delle statue antiche. Non solo, pur conoscendo la posizione originale del braccio del *Laocoonte*, non pensava di dover cambiare il restauro del Montorsoli e del Cornacchini, ma è grazie ai suoi consigli che il *Filosofo Giustiniani*

113. Tre figure di Dee dal frontone orientale del Partenone. Londra, British Museum.



114. La Psic marmo prepa per un restau Napoli, Mus di Capodimo



114. La Psiche di Capua; marmo preparato per un restauro settecentesco. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

115. Antinoo Lateranense; restaurato da Antonio d'Este sotto la direzione di Antonio Canova. Roma, Musei Vaticani.

cambia aspetto e diviene l'*Euripide* dei Musei Vaticani; mentre Antonio d'Este dichiara di essersi conformato alla sua guida nel restauro delle braccia e della testa stessa
115 dell'*Antinoo* lateranense ritrovato ad Ostia. Infine Canova osserva degli *Egineti* l'interesse più di documento che di perfetto esemplare artistico; ed a Roma, sotto i suoi occhi e senza suscitare polemiche, il Thorwaldsen li completa, con un atteggiamento verso l'imperfezione degli stili arcaici (e da parte sua anche con una grande capacità di interpretarli) che non sembra lontana dall'ipocrisia peruginesca cui approdano le velleità romantiche di un Overbeck[17].

L'ammirazione per gli *Elgin Marbles* si volge in particolare alla loro eccezionale naturalezza, una naturalezza che significa soprattutto perfezione anatomica[18]; in questo senso il bello vi appare, come mai, unito all'imitazione della natura. Si esce perciò dalla norma di un modulo proporzionale che il restauratore può imitare seguendo norme facilmente codificate di cui abbia assimilato i principi. Si esce anche dalle arbitrarie libertà di uno stile sublime: le sculture di Fidia presentano un'imitazione impareggiabile del corpo umano, del bello naturale, non di una idea astrattiva. E, davanti alla rinuncia al restauro, viene da chiedersi se, sulla scorta già delle indicazioni di Winckelmann, queste opere non si presentassero come il risultato di un rapporto con la natura simile a quello dell'urna greca di Shelley, una natura diversa da quella in cui viviamo, e tale da scoraggiare ogni velleità di imitazione.

Lo scontro fra l'idea di una ricostruzione dell'opera che passasse dalle norme di buona scuola, nella tradizione del Maratta che integrava le figure di Raffaello nella Loggia della Farnesina, e l'esigenza di una filologia più ricettiva, più attenta agli aspetti non imitabili, geniali o causuali, dell'originale, dettava ormai quei giudizi di artisti contrari al restauro (o a singoli restauri) che vedevamo in David, Goya o Fuseli. Canova stesso, come grande artista che si pone davanti al problema di intervenire o meno su una grande opera d'arte, non può che unirsi alla loro schiera. Comunque nel restauro della scultura diverrà adesso corrente la discussione sull'opportunità o meno delle integrazioni richiamandosi, spesso, al rapporto col pubblico ed alle necessità didattiche (diremmo noi) della presentazione delle opere d'arte nei musei.

Quatremère de Quincy è favorevole alle integrazioni proprio per scopi didattici, nelle lettere a Canova sui Marmi Elginiani si dichiara entusiasta dei risultati ottenuti da Thorvaldsen sulle statue di Egina: ne aveva saputo seguire lo stile rigido e poco espressivo, aveva saputo restituire il carattere di quella scuola. "Sono convinto — dichiarava — che mai l'antico avrebbe prodotto sul gusto del pubblico l'effetto che si è realizzato negli ultimi cinquant'anni se tutti i monumenti di scultura fossero stati abbandonati in uno stato mutilo", e che difficilmente gli artisti si sarebbero compiaciuti di osservarli in uno stato frammentario. Il Quatremère diffida dell'intepretazione affidata alla fantasia: il pubblico e gli artisti stessi devono essere guidati da una buona ricostruzione; per i Marmi Elginiani, quindi, suggerisce di integrarli su calchi, da ricomporre poi secondo la disposizione originale. Sarebbe difficile non vedere in queste proposte uno spirito di normativa fortemente neoclassico come, credo, sarebbe difficile non leggere in chiave romantica le proteste di Wilhelm von Humboldt contro le integrazioni nel Museo di Berlino; egli, d'altronde, fin dai primi anni del secolo, non aveva forse osservato di provare sempre un certo risentimento contro gli scavi: "un guadagno per l'erudizione a scapito della fantasia"?[19]

Nella pittura l'esito di questa nuova attenzione filologica porta al rispetto del frammento, all'integrazione facilmente riconoscibile solamente nei restauri (in genere di

affreschi) sorvegliati da artisti, soprattutto dalle accademie; nell'ambito del collezionismo si risolve piuttosto in un fitto velo di segreto attorno ai rifacimenti cui non è possibile rinunciare. Mentre nel Settecento si discute ancora con una certa serenità delle integrazioni e dell'eventuale abilità del restauratore che le avesse eseguite, come si verificava nell'episodio del braccio, rifatto in un Domenichino ricordato da Giovanni Gherardo De Rossi nel corso del dibattito sulla vernice del 1788, adesso la non autenticità diviene una pecca imperdonabile, tale da screditare un dipinto, come osserverà il Secco-Suardo nell'introduzione al suo manuale[20].

La comparsa sempre più frequente di primitivi è una novità delle gallerie della fine del Settecento; non che mancassero precedenti, soprattutto presunti Dürer e Mantegna, con firme vere od apocrife, ma è ora che si comincia a desiderare la serie storica dei pittori antichi come complemento delle gallerie più importanti o come collezione autonoma. Rispetto all'interpretazione del gusto per i primitivi come fatto tipicamente romantico, credo si debba sottolineare, sulla scorta delle ricerche di Giovanni Previtali e di un recente saggio di Gombrich, che il concetto stesso di primitivo è legato ad una lunga tradizione già presente negli scrittori latini; rimanda non ad una visione dell'arte come intuizione ma quale graduale conquista di una maturità formale di cui gli artisti più antichi non avevano potuto fruire[21].

Al di là della norma classica, la riscoperta del primitivo sarà un utile correttivo al barocco, introdurrà ai principi austeri su cui formare uno stile che si allontani dalle sue licenze. Il legame fra romanticismo, spirito nazionale, riscoperta in tale chiave del gotico, porterebbe a considerazioni in parte diverse per la Germania o per altri paesi europei, ma in Italia la riscoperta della pittura dei primitivi ha origine dalla curiosità storica e dalla polemica antibarocca del XVIII secolo.

Già negli anni attorno alla metà del secolo lo Hugford di Firenze riesce ad inserire i primitivi nel mercato anglosassone e nell'età di Pietro Leopoldo sono notevoli l'inizio della raccolta di pitture antiche che il bibliotecario Bandini adattò alla chiesa di San'Ansano a Fiesole, e la formazione del primo nucleo di primitivi degli Uffizi con opere di maestri toscani, di Memling e Dürer. Nel 1782 il Lanzi descrive il "gabinetto delle pitture antiche" della galleria, dove sulla traccia del Vasari, dopo una serie di trecentisti fiorentini (con la *Deposizione* di Giottino), si passava ad alcune opere dell'Angelico, alla *Battaglia* di Paolo Uccello, ad una predella di Neroccio quale Andrea del Castagno, alla serie delle *Virtù* del Pollaiolo, ed alcuni Botticelli. Non deve sorprendere se, a Firenze, John Flaxman copia nel suo taccuino alcuni rilievi del monumento della Torre in Santa Croce ed a Siena prende uno schizzo della tomba del Cardinal Petroni di Tino di Camaino: una tradizione di studi settecenteschi ha ormai aperto la strada della cappella Brancacci e del Camposanto di Pisa a tutti gli artisti desiderosi di raffigurazioni sublimi[22].

L'attenzione per i primitivi si collega anche ad un nuovo atteggiamento verso il colore. Nel corso del Settecento, si assiste all'accettazione dell'inevitabile ingiallimento della pittura ad olio, ma anche alla ricerca di tecniche che permettano una maggiore stabilità della gamma e delle variazioni cromatiche. Si ricerca un encausto non alterabile oppure si affidano al pastello o all'acquarello effetti la cui obiettività cromatica non potrà essere alterata dagli inscurimenti della tecnica tradizionale. È difficile classificare questo gusto fra neoclassicismo e prime esperienze romantiche; è una grande vicenda che coinvolge subito la stessa pittura ad olio e che diviene uno dei grandi termini di confronto per tutti gli artisti dell'Ottocento, ma alla quale manca un nome di stile.

Alla morbidezza oscura della pittura ad olio che il Vasari indicava con tanto entusiasmo come caratteristica della terza età dell'arte, perciò, si preferirà spesso il colore delle tempere (e degli oli) che non hanno ancora quello sfumato, quell'ombrosità avvolgente. Non sembra casuale che la cattiva impressione che fa affrettare a Carlo Verri un giudizio del tutto negativo sui restauri dell'Edwards si accompagni all'elogio della buona conservazione della pittura chiara alla quale i quattrocentisti avevano affidato il loro messaggio cromatico[23]. La tradizione erudita di interesse per i primitivi si ravviva perciò dell'attenzione ad un messaggio nuovo, diverso, cui è volta la ricerca di tanti artisti. E questa apertura matura proprio nei decenni in cui la soppressione degli enti ecclesiastici immette sul mercato tutti i dipinti che uscivano dalle maglie larghe della selezione compiuta per le pubbliche gallerie.

La nuova moda porta però ad infinite manomissioni di tutto quello che poteva impedire ad un dipinto antico di figurare come quadro nell'arredo di una casa, o nel programma di una pinacoteca. I polittici, le pale d'altare, sono adattati in modo da nascondere il loro carattere di arredo liturgico, di grande mobile dipinto; i loro scomparti vengono adattati spesso con tagli e ridipinture nelle parti non ben conservate o dal contorno un po' insolito. Le predelle si scompongono in quadretti da gabinetto. Le nuove cornici possono essere decorate in stile, ma evitano che la predella, gli scomparti, i pilastri, si dispongano su piani diversi: esemplare è il recupero senza "pilieri" e con la predella arretrata del polittico di Michele di Matteo dell'Accademia di Venezia, nel 1829.

Simili adattamenti iniziano già con le soppressioni settecentesche, come mostrava la cornice neoclassica inopinatamente rimossa dal Trittico Tacoli Canacci di Agnolo Gaddi della Pinacoteca di Parma; come esempio emblematico si potrà più tardi osservare il *passe-partout* con cui, nel museo stesso diretto da Vivant de Denon, si presenta scompaginata dalla sua carpenteria una delle pitture meglio conservate del Quattrocento, la *Pala Barbadori* di Filippo Lippi; escono invece dalla norma le studiatissime cornici disegnate dallo Schinkel per il Museo di Berlino, con le loro varie soluzioni adatte a ciascun stile ed attenzioni museograficamente rigorose nella presentazione della pittura[24].

3. Vandalismo rivoluzionario

"Gli uomini fanno la loro storia, ma non la fanno in modo arbitrario, in circostanze scelte da loro stessi, bensì nelle circostanze che essi trovano direttamente davanti a sè, determinate dai fatti e dalla tradizione. La tradizione di tutte le generazioni scomparse pesa come un incubo sul cervello dei viventi e proprio quando sembra che essi lavorino a trasformare sè stessi e le cose, a creare ciò che non è mai esistito, proprio in tali epoche di crisi rivoluzionaria essi evocano con angoscia gli spiriti del passato per prenderli al loro servizio; ne prendono a prestito i nomi, le parole d'ordine per la battaglia, i costumi, per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento e con queste frasi prese a prestito la nuova scena della storia"[25].

Una lunga tradizione letteraria (che risaliva già all'antichità) e le circostanze storiche portarono la Francia rivoluzionaria a scegliere il travestimento della republica e dell'impero romano. Alla fine del XVIII secolo, il Medioevo non rappresentava ancora un mondo antico e non più riproducibile, al pari dell'antichità classica; le istituzioni feudali che avevano regolato questo mondo medioevale venivano abbattute solamente con la Rivoluzione e tutto ciò che gli era legato si presentava come espressione di barbarie appena debellata, ancora viva in altri paesi, e pronta ad intervenire nella stessa Francia per abolire la libertà conquistata. Tale visione del Medioevo, come un passato dal quale ci si era appena

liberati, ebbe perciò spesso il sopravvento sulle norme per la tutela degli oggetti utili alle scienze ed alle arti che l'Assemblea Costituente, la Legislativa e la stessa Convenzione Nazionale avevano programmato in visita dell'uso pubblico dei beni nazionalizzati appartenuti alla corona, agli enti ecclesiastici ed agli emigrati[26].

La legislazione di tutela delle opere d'arte che appare durante l'Assemblea Costituente ha spesso il carattere quasi di compromesso con le forze ancora favorevoli al re, dato il carattere di monumenti della monarchia francese che si dava a sculture e pitture del Medioevo e della Rinascenza (basti pensare all'opera del Montfauçon apparsa fra il 1729 ed il 1733: *Les monuments de la monarchie française*[27]. Il trasferimento di alcune tombe reali dalla soppressa abbazia di Royaumont a Saint-Denis dell'agosto del 1791 ha ancora il carattere di una tutela degli antichi monumenti legati sia alla monarchia che al passato nazionale, come lo hanno le "Instructions concernant les châsses, reliquaires et autres pièces d'orfèvrerie provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques, et déstinés à la fonte" del marzo 1791 (la legge del 23 ottobre 1790 ne prevedeva la fusione), con le quali si programmava di salvare tutti i monumenti anteriori all'anno 1300, quelli nei quali il pregio della lavorazione era superiore a quello del metallo e quelli che potevano interessare per il significato storico o la storia del costume[28].

Con l'abbattimento della monarchia e con la campagna antireligiosa che accompagnò i tentativi di culti rivoluzionari, in quelle che, attualmente, si considerano opere d'arte del Medioevo non si videro solamente come oggetti curiosi, i quali potevano avere anche un interesse di documentazione storica, ma non avevano nessuna utilità per le arti e ricordavano un passato che si voleva il più possibile cancellare. Dai rapporti dell'abate costituzionale Henry Grégoire del 1794 si mette bene a fuoco quali fossero le opere d'arte la cui distruzione si considerava un atto di vandalismo: solamente per Digione (e senza precisare la data dei monumenti) si lamenta che siano state danneggiate sculture anteriori alla Rinascenza; gli artisti dei quali il Grégoire lamenta che siano state mutilate o sfregiate le opere sono Germain Pilon, Jean-Baptiste Poultier, Edme Bouchardon. Le conclusioni sui motivi per cui si doveva combattere il vandalismo sono poi molto illuminanti sulla considerazione dell'utilitarietà delle arti nella rivoluzione borghese: anche qualora non siano ferventi patrioti, gli scienziati e gli artisti portano sempre vantaggi alla loro nazione, e si fa presente l'esempio delle ceramiche di Josiah Wedgwood che incrementano i commerci dell'Inghilterra. Grégoire evoca poi gli spiriti dell'antichità cari alla retorica rivoluzionaria: i romani dalla conquistata Sparta trassero mura dipinte con le quali adornarono la sede del loro comizio e, ricordate le opere d'arte che le armate repubblicane avevano fatto giungere dal Belgio, con un patriottismo ormai imperialista, Grégoire ricorda che nessua conquista in Italia sarebbe più bella dell'*Apollo di Belvedere* e dell'*Ercole Farnese*[29].

Anche considerando le distruzioni compiute dalle masse, bisogna ammettere che le perdite subite dall'arte del Medioevo fra il 1790 ed il 1794 non furono disastrose al punto a cui ama rappresentarle uno dei più diffusi luoghi comuni della pubblicistica reazionaria. Sono soprattutto gravi le perdite subite nelle oreficerie ecclesiastiche, e nei bronzi, che la guerra iniziata contro l'Austria nel marzo 1792 sollecitava a trasformare in cannoni. Il materiale sopravvissuto, qualunque sia la gravità delle perdite, permette di seguire bene le vicende dell'arte in Francia nel periodo romanico e gotico, durante la Rinascenza ed il XVII secolo.

Volendo proporre un esempio sommario, si potrebbe osservare che le distruzioni calviniste in Olanda, in Svizzera e Germania, e nella stessa Inghilterra hanno portato alla

conoscenza dell'arte del Medioevo lacune ben più gravi di tutto il furore rivoluzionario.

La legge del 14 agosto 1792 programmava la distruzione di tutti i monumenti della feudalità, precisando che si dovevano rispettare gli oggetti che interessavano la arti e le scienze per presentarne l'elenco al corpo legislativo; il 16 settembre si precisava che era vietato distruggere libri ed oggetti utili alle scienze ed alle arti anche se portavano impressi stemmi. Il 14 giugno 1793 si stabilisce addirittura la pena di due anni di carcere per chi danneggiasse monumenti di proprietà nazionale: situazione che dimostra l'interesse da parte della Convenzione per la salvaguardia di quello che, nei limiti posti dal gusto del tempo, si considerava il patrimonio artistico, ma che fa anche capire la facilità con la quale si verificano episodi di vandalismo.

Col nuovo testo adottato il 25 novembre 1794 la reazione termidoriana vietava chiaramente le iniziative che partissero dalla base nella distruzione dei monumenti, dato che vi erano "persone raccomandabili per civismo ed istruzione" occupate nel censimento e nella conservazione dei monumenti[30]. Con questo le distruzioni non sono più sfregi o mutilazioni compiute nel furore antifeudale, ma l'opera cosciente ed ordinata di imprenditori privati che acquistano dallo stato edifici nazionalizzati di difficile utilizzazione e ne ricavano materiale da costruzione. Il Despois, nel libro sulla politica culturale della Convenzione, pubblica una tavola statistica delle demolizioni di edifici ecclesiastici avvenute a Parigi dopo il 1790: nel 1794 non se ne registra nessuna mentre la punta massima la dà il 1797 con ben diciotto demolizioni. Le demolizioni compiute nell'utile di privati non cessano né coll'Impero né con la Restaurazione e nel 1833 Montalambert, oltre a lamentare il nuovo vandalismo restauratore, passa in rassegna tutta la Francia meridionale enumerando moltissime distruzioni di monumenti medioevali avvenute negli ultimi quindici anni[31].

Le iniziative ufficiali contro i monumenti della feudalità avvenivano sempre con ordine: l'abbattimento dei re sulla facciata di Notre Dame, votato dalla Comune di Parigi nell'ottobre del 1793, viene eseguito da un imprenditore privato dal dicembre di quell'anno al settembre del 1794[32]. All'abbazia di Saint Denis in seguito al decreto dell'Assemblea Nazionale del 14 agosto 1792 vennero rimossi quasi tutti i monumenti di bronzo: alcuni "gisants" ed alcune lastre incise del XIII, XIV e XV secolo, il monumento di Carlo VIII di Guido Mazzoni, sei figure della tomba di Enrico II di Germain Pilon, le sole sopravvissute fino ad oggi. Prima di procedere alla demolizione di tutti gli altri monumenti, il 1° maggio 1793, la municipalità di Franciade (nuovo nome della cittadina) scriveva alla Convenzione Nazionale per avere il parere di conoscitori sul valore artistico di queste sculture. Col decreto del 1° agosto seguente si stabiliva la distruzione di tutti i monumenti reali nell'anniversario della caduta della monarchia (il 10 agosto), nella chiesa di Saint Denis ed in tutto il territorio nazionale. Le esumazioni erano già cominciate e nei primi giorni portarono alla rottura di una decina di monumenti. Quando il 14 agosto alcuni membri della commissione dei monumenti presero in esame le statue rimaste, scelsero per il deposito dei Petits Augustins solamente "gisants" del XIV e XV secolo, giudicandoli interessanti per il realismo dei loro tratti e per i costumi, ed abbandonarono le sculture in pietra del secolo precedente che non offrivano niente di notevole "né per le arti né per la storia". Le tombe più recenti furono smantellate nell'ottobre del 1793. Le parti architettoniche non vennero ritirate assieme alla statue, tanto che con i basamenti dei sepolcri dei re della prima razza e di parte di quelli della seconda la comune di Franciade eresse una piramide a Marat e con altri frammenti innalzò una grotta patriottica coperta di vegetazione e dedicata ai mani di Marat e Peltier[33].

La figura che, fiancheggiata dalla Commissione dei Monumenti (dal 6 dicembre 1790), contribuisce principalmente ai recuperi di parti di questi complessi di sculture (continuandoli anche dopo la scelta compiuta dalla commissione, nel 1794 e 1795) è Alexandre Lenoir. In un primo momento i beni delle residenze reali divenute proprietà nazionale, quelli degli emigrati e delle chiese, furono destinati alla vendita e fu così che i mobili di Versailles trovarono la strada dell'Inghilterra e di Pietroburgo, seguiti anche da opere, in genere minori, di pittura. Fra i vari vandalismi e disordini a danno del patrimonio artistico Grégoire lamenta anche le vendite fatte senza controlli adeguati, spesso per costi inferiori al valore effettivo delle opere; già all'inizio dell'anno II le *Observations de quelques patriotes sur la nécessité de conserver les monuments de la littérature et des arts* denunciavano il danno che aveva prodotto[34].

In origine il Lenoir fu "garde général" (dal giugno 1791) di uno dei vari depositi di vendita delle opere nazionalizzate con sede nell'ex convento dei Petits-Augustins, dove erano raccolti soprattutto dipinti e sculture provenienti dalle chiese. La promozione a museo avvenne solamente il 29 vendemmiaio IV (21 ottobre 1795) e non senza suscitare le proteste del Conservatoire del Museo Centrale delle Arti con sede al Louvre, il quale fino ad allora si era servito del deposito per integrare le proprie raccolte (nell'agosto del 1794, ad esempio, ne erano stati ritirati i due *Prigioni* di Michelangelo)[35].

Ad una proposta di trasferire le opere raccolte dai Petits-Augustins agli Invalidi il ministro dell'interno Bénézech rispondeva il 27 germinale IV (8 aprile 1796) osservando che questo progetto del Lenoir per il momento non era realizzabile e che sperava, in futuro, di riunire nel Louvre tutte le collezioni disposte cronologicamente; riconoscendone lo zelo, invitava inoltre il Lenoir a consultarsi con esperti di antichità ed a consegnare al Museo Centrale ed alla Galleria della Biblioteca Nazionale tutti gli oggetti di loro competenza.

Sotto la restaurazione il benemerito Lenoir fu spesso rappresentato come colui che aveva sottratto alla furia del popolo i frammenti del passato glorioso della monarchia francese e la sua vera arte nazionale, anche a rischio della propria incolumità. Le prefazioni che inserì nelle varie edizioni del catalogo del museo dimostrano una facilità ad adattarsi ai mutamenti politici che non aiuta certamente a mettere a fuoco i suoi orientamenti culturali. Né è facile riconoscere un criterio scientifico che vada oltre un vago ordine cronologico come guida dell'organizzazione del museo, per il quale si serviva dei restauri dello scultore Beauvallet e dove combinò arbitrariamente molti pezzi di monumenti estranei fra loro. Non sorprende che un conoscitore legato al Museo Centrale come Jean-Baptiste Lebrun criticasse molto severamente il suo catalogo presentato alla commissione temporanea delle arti nel termidoro dell'anno II. La presenza nel museo di un Elisée, giardino con monumenti sepolcrali circondati da vegetazione, fa intravedere in questa raccolta un luogo adatto a meditazioni preromantiche, ben diverso da un museo nel quale si doveva educare il gusto dei giovani artisti e del pubblico come si voleva che fosse quello aperto nel Louvre. Commenta il Viollet-le-Duc:

"Si deve dire che in questo lavoro l'immaginazione del famoso conservatore era intervenuta più delle conoscenze o dello spirito critico. È così, ad esempio, che la Tomba di Eloisa ed Abelardo, oggi trasferita al Cimitero dell'Est, era composta con arcatelle e colonne provenienti dalla navate laterali della chiesa abbaziale di Saint-Denis, con dei bassorilievi provenienti dalle tombe di Filippo e Luigi, fratello e figlio di San Luigi, con dei mascheroni provenienti dalla cappella della Vergine di Saint-Germain des Près, e due statue dell'inizio del XIV secolo. È così che le statue di Carlo V e di Giovanna di Borbone, provenienti dalla tomba di Saint-Denis, erano collocate al di sopra di intagli in legno del

116. Alexandre Lenoir, Tomba di Eloisa ed Abelardo; ricomposta con frammenti gotici. Parigi, Cimitero di Père Lachaise.

XVI secolo presi dalla cappella del castello di Gaillon, e sormontate da un'edicola della fine del XIII secolo; che la sala detta del XIV secolo era decorata con archetti provenienti dal tramezzo della Sainte Chapelle e con le statue del XIII secolo addossate alle colonne dello stesso edificio; è così che, in assenza di un Luigi IX e di una Margherita di Provenza, le statue di Carlo V e di Giovanna di Borbone che avevano decorato il portale dei Celestini a Parigi erano state battezzate col nome del santo re e di sua moglie".

Il 21 febbraio 1796 il Lebrun interveniva contro quest'istituto proponendo che i bei monumenti dedicati ad uomini illustri venissero tolti dall'ombra dei Petits-Augustins per raccoglierli nel Panthéon, progetto che sarà ancora prospettato nel 1806, come nel 1811, quello di riportare le tombe reali a Saint Denis dove sarebbero stati sepolti anche gli imperatori della nuova dinastia napoleonica. Fu con la Restaurazione che venne ripreso un progetto prospettato dallo scultore Louis-Pierre Deseine fino dall'anno XI e non solo si riportarono le tombe reali a Saint-Denis ma, chiuso il museo il 18 dicembre 1816, si autorizzarono le chiese di Parigi a riprendere i pezzi di loro competenza, operazione che fu compiuta col disordine che si constata facilmente controllando l'ubicazione originale delle loro pitture e sculture.

La ricostruzione delle tombe reali di Saint-Denis venne affidata all'architetto François Debret il quale la eseguì secondo i canoni propri del "vandalismo restauratore" lamentato dal Montalambert: i monumenti del XVI secolo furono ricomposti nella chiesa alta, i *"gisants"* ammucchiati nella cripta, nel peggior disordine, dato che ai vecchi monumenti si erano aggiunti anche quelli provenienti da altre chiese. La situazione, grave anche per i disastrosi restauri architettonici, fu denunziata dal Montalambert alla Camera dei Pari nel 1847 con un discorso in seguito al quale fu incaricato dei restauri di Saint-Denis Eugène Viollet-le-Duc. È solo con lui che, sotto il Secondo Impero (dal 1859 al 1867), i monumenti della basilica ritrovarono una sistemazione rispettosa delle loro sculture; egli stesso commentava del suo predecessore: "Questa sfortunata chiesa di Saint-Denis fu come il cadavere sul quale si esercitarono i primi artisti che si incamminavano verso i restauri. Per trent'anni subì tutte le mutilazioni possibili al punto che, essendo compromessa la sua stabilità, dopo spese considerevoli e dopo che era stato modificato l'antico ordine dell'architettura, stravolti tutti i bei monumenti che conserva, fu necessario interrompere questa dispendiosa sperimentazione per approdare al programma stabilito per i restauri dalla Commission des Monuments Historiques"[36].

4. Restauri nel Musée Central des Arts

Il Museo Centrale delle Arti, cioè il Louvre, destinato alla formazione dei giovani artisti ed all'educazione del gusto del pubblico, fu una fondazione repubblicana, anche se tentativi e suggerimenti di esporre almeno una parte delle collezioni reali risalivano a prima dell'89: la Galleria aperta al Lussemburgo nel 1750 fu chiusa al pubblico nel 1779, quando il palazzo divenne la residenza del conte di Provenza, e sempre progetti rimasero quelli di una Galleria nel Louvre, ai quali alludeva già l'*Encyclopédie*.

Il 26 luglio 1791 l'Assemblea Costituente ordinava di riunire nel Louvre e nelle Tuileries tutti gli oggetti utili alle arti ed alle scienze di proprietà della corona, decisione ribadita dopo la soppressione della monarchia, nel settembre del 1792. L'8 novembre 1793 fu aperto un museo che non era quanto si poteva desiderare di ottimo, tanto che il 28 frimaio II (18 dicembre 1793) David chiedeva la soppressione della commissione direttiva, dimostrando facilmente che non era formata né dai migliori conoscitori, né da persone che davano sufficienti garanzie di svolgere un programma culturale rivoluzionario. Lo

stesso David propose i membri di un nuovo Conservatoire: il vecchio Fragonard con i pittori Bonvoisin e Le Sueur e Jean-Michel Picault per la pittura, Robert Guillaume Dardel per la scultura, Delaunoy e Leroy per l'architettura e per la antichità Varon e Wicar, il pittore noto per la sua attività di incisore nella Galleria di Firenze[37].

Nelle critiche ai restauri l'intervento di David viene fiancheggiato da Jean-Michel Picault e dal conoscitore e mercante d'arte Jean-Baptiste Lebrun. Sui restauri, è significativo quanto ricordava Picault, che nel novembre 1792 aveva potuto ottenere dall'amministrazione del Museo l'offerta del posto di secondo restauratore, dopo Hacquin e Martin de la Porte, con l'obbligo di rimettere in ordine da quaranta a cinquanta quadri al mese, proposta che non aveva potuto che rifiutare. Jean-Baptiste Regnault, il quale come membro della commissione gli prospetta l'offerta, gli fa presente il desiderio del ministro di aprire il Museo al più presto, con tutti i quadri "restaurati", e quindi la sua opposizione alla proposta di un concorso per l'ammissione ai restauri delle pubbliche pitture, uno dei punti sui quali Picault insisteva di più:

"Farò tutto quello che posso per oppormi al concorso, perché noi non cerchiamo talenti superiori. La superiorità di talento riconosciuta in uno o più restauratori darebbe loro diritto ad una specie di supervisione su quelli meno dotati: questi sarebbero sottoposti a rimproveri sulla qualità del loro lavoro; si offenderebbero e abbandonerebbero la partita, lasciando a noi la cura di far eseguire i restauri da chi potremmo; il che contravverrebbe al punto di vista del ministro che vuol godere il Museo la primavera prossima ed il quale, in questo caso, non potrebbe goderne"[38].

L'idea del concorso, tanto per il restauro in generale che per le sue varie specializzazioni di rintelatura, trasporto, pulitura e restauro pittorico, è al centro della polemica fra Picault e la commissione del Museo fino dal 7 febbraio 1792, quando, oltre a prospettare il concorso, invitava la commissione ad esaminare i suoi lavori della galleria Penthièvre, dove si presentano tre commissari (fra i quali il Lenoir), "senza dubbio rispettabilissimi, ma tutti senza talento, senza esperienza di quadri, senza la minima idea dell'arte del restauro". Solamente per l'incoraggiamento di David Picault persiste presso i ministri e presso la commissione del Museo, fino all'intervento, accompagnato da un usciere e svoltosi fra le grida di ambedue le parti, alla Société des Artistes il 23 febbraio 1793, dopo il quale Picault, del quale si contesta la qualità di artista, sarà del tutto escluso dal Museo, finché David non lo inserirà nel nuovo Conservatoire[39].

Come, in un clima ed in una situazione completamente diversi, Pietro Edwards a Venezia, nel corso di questa polemica Picault insiste sulla necessità di distinguere fra pittore e restauratore; l'usciere che l'accompagna alla Société des Artistes nel febbraio del 1793 dava lettura delle osservazioni che "l'arte di dipingere e quella di restaurare non si assomigliano in niente; che il pittore che è in grado di produrre un capolavoro guasterà i capolavori di un altro, volendoli restaurare; che in quadro malato e malandato il più celebre pittore sostituirà il suo allo stile dei Raffaello, dei Carracci e dei Tiziano; che dal suo ritocco non risulterà che un mostruoso assemblage il cui effetto sicuro sarà quello di svalutare il quadro; che il pittore non si è mai occupato di questo problema che richiede studi lunghi ed attenti, o non se ne è occupato che mediocremente ed in maniera accessoria; che per restaurare con successo sono necessari uno studio finalizzato fin dai primi rudimenti, la conoscenza di una serie di operazioni utili quanto indispensabili, così come un'abitudine consumata allo stile ed alla tecnica dei maestri di ogni scuola che si tratta di recuperare se sono perduti e conservare se sono solamente alterati; in una parola, si devono restituire fin le minime sfumature che caratterizzano ogni scuola ed ogni maestro;

e che il pittore estraneo a questo tipo di lavoro ed ai suoi innumerevoli aspetti non ha, quasi sempre, adottato che un solo maestro od un solo modello che si è proposto di raggiungere o sorpassare: verità costante nelle arti e confermata dall'esperienza, dal pittore in buona fede e dall'ammissione di uno dei nostri artisti più famosi; mentre il restauratore che studia tutti i maestri e tutte le scuole non si è affatto formato (e non si è dovuto formare), come il pittore, un proprio stile. Ha compiuto il sacrificio delle proprie idee per piegarsi alle idee di altri; non ha più una propria esistenza; esiste fuori di sé stesso; e come questi re della scena che ci rappresentano la collera di Achille o l'orgoglio di Agamennone, egli deve saper rifare sia il tocco fiero e vigoroso dei Raffaello, dei Caravaggio, sia le grazie dolci e commoventi dei Correggio, dei Tiziano etc... E quando questi grandi non esistono è lui e solo lui che vi può consolare della loro perdita, facendo rivivere i resti preziosi del loro genio e del loro talento, perfino i loro difetti".

In appendice al resoconto delle sue peripezie, Picault pubblica le *Observations sur les inconvénients qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement*, già presentate all'amministrazione reale nella primavera del 1789. Accanto alle relazioni dell'Edwards, sono uno dei testi più illuminati sui risultati che si potevano chiedere ad un restauratore alla fine del XVIII secolo.

Della rintelatura osserva:

"Tutti i quadri che si sono foderati hanno perduto i loro certificati di originalità, la franchezza del fare dei maestri, la pulizia dei loro tocchi e questi tocchi stessi, etc. Guardate i quadri nazionali che si trovano al Museo. Coloro che rintelano i quadri non hanno altri mezzi che quello di ripassare la loro superfice con dei ferri caldi. Questa operazione ammorbidendo il colore appiattisce il tocco dei maestri, liscia i quadri ed annienta allo stesso tempo la loro bellezza, il loro valore, etc. Guardate i quadri nazionali; fra gli altri il ritratto del Gran Maestro de Vignancourt, dipinto da Michelangelo da Caravaggio, quadro perduto senza rimedio, come una quantità di altri, etc.". Come esempio positivo rimanda ai propri lavori sui dipinti della Galleria Penthièvre.

"La maggior parte dei quadri che si sono foderati sono altrettanto percorsi da cretti di prima, e frattanto hanno perduto la vitalità e la pulizia dei loro tocchi. Guardate i quadri nazionali ed un piccolo Le Sueur della Certosa, attualmente in deposito ai Petits-Augustins, etc, etc. ...Tutti i quadri che si foderano per le crettature non le perdono affatto, e crettature e sollevamenti non aumentano e si moltiplicano meno di prima, secondo le caratteristiche dell'imprimitura ed i movimenti che avvengono nel corso del tempo; etc. Guardate i quadri nazionali al Museo. Le fenditure di un quadro che si è foderato devono divenire ferme senza possibilità di alterazione, senza con ciò che le loro tracce possano scomparire, essendovi entrata l'aria, essendovisi introdotte le varie vernici, vi si è formato in tutte un segno nerastro che non può scomparire, oppure bisognerebbe risciogliere la superficie del quadro, il che è impossibile... I quadri che hanno queste fenditure e che le hanno larghe, come nei quadri di de le Hire, de la Fosse, Parrocel, etc., sono tutti stuccati e ridipinti su queste fenditure".

Dei trasporti da tavola e da rame (a quelli da tela preferisce altri metodi di restauro), nota che "tutti i quadri che si sono tolti da tavola e si sono trasportati su tela hanno perduto la correttezza e la purezza dei loro colori, il loro smalto, la franchezza del tocco, la loro trasparenza, etc. per il fatto che la pittura ha preso una granatura di tela per la quale non era fatta affatto. Questa trama di tela produce una moltitudine di ondulazioni sulla superficie del quadro che ammolliscono il fare e i tocchi del maestro e ne distruggono il vero pregio. Guardate tutti i quadri tolti da tavola e trasportati su tela. Guardate i quadri

90 della Certosa e versate lacrime; esaminate la *Sacra Famiglia* di Raffaello, e giudicate con franchezza. Tutti i quadri dipinti su tavola e che sono tanto degradati da costringere a toglierli dal loro fondo, devono essere trasportati su fondi simili preparati appositamente. Allora non perdono niente del loro smalto. Bisogna saperlo per credervi, e quindi per accorgersene: fatto che è ben importante. Posso dare la prova di ciò che qui affermo".

Dei dipinti su rame osserva che "i quadri dipinti su rame e di cui si staccano e cadono in scaglie solamente alcune parti, vengono restaurati in maniera singolarissima e veramente incredibile. Si suole, in tal caso, buttar via tutte la parti che stanno per cadere, per quanto possono staccarsi senza molto sforzo, nelle zone pericolanti. Dopo di che si riempino tutte le parti messe a nudo di colore, stuccandole e ridipingendovi sopra, etc. Guardate tutti i quadri dipinti su rame e che si sono restaurati perché minacciavano di cadere, e giudicate. Si possono riadattare tutte le parti che minacciano di staccarsi e sono prossime a cadere in scaglie senza togliere il quadro dal suo fondo, a meno che non minacci una rovina imminente nella sua totalità: allora si può staccarlo dal fondo di rame per poi riadattarvelo"[40].

Hacquin dette alle stampe una breve replica, un attacco quasi personale a Picault nel quale cercava di distogliere l'attenzione da alcune delle osservazioni del suo concorrente e ne ricordava certi risultati poco felici, facendo presente che non tutte le foderature dei quadri del museo erano opera degli Hacquin, che nel 1784 egli aveva dovuto rintelare alcuni dipinti che avevano già subito lo stesso intervento da parte di Picault e che i trasporti da tavola di Robert Picault non erano stati affatto eseguiti riportando la pittura su fondi simili agli originali, ma su tela. Infine esamina alcuni quadri della galleria Penthièvre, criticando, fra gli altri, il *Ratto di Elena* di Guido Reni: "Le crettature sono sollevate ed aperte, tutta la superficie rivela di essere stata bucata e strappata, i bordi delle fenditure sono sollevati, le stuccature rilevate; ci se ne può convincere con le mani e con gli occhi"[41].

Nel corso della polemica, i commissari del museo rimproverano a Picault il cattivo esito dei trasporti eseguiti da suo padre (Hacquin ricorda che dalla *Carità* di Andrea del Sarto trasudava attraverso molti pori un "liquore glutinoso e nerastro"); l'altro polemista che li attaccava, Jean-Baptiste Lebrun, si prestava ad altre obbiezioni per le sue attività di commerciante, probabilmente non infondate, dato che, ancora durante la Rivoluzione, operava quale agente dell'imperatrice Caterina e nel 1792 viene processato perché implicato nella responsabilità dei debiti di un emigrato.

Il principale argomento del Lebrun contro l'amministrazione del museo è che per la sistemazione dei dipinti e per seguire il loro restauro non sono necessari pittori, ma conoscitori: non basta affidare un quadro a questo o quel rintelatore, o, indifferentemente, ad uno od all'altro pittore per le integrazioni pittoriche, il loro lavoro andrà sempre seguito da un esperto: l'artista "non si è affatto asservito allo studio spesso arido, direi quasi ributtante, di questi quadri nascosti sotto la polvere, sotto la cattiva vernice, sotto ridipinture malintese, finché non sono liberati da questa veste perfida o ignominiosa, lasciando così vedere un capolavoro o almeno un buon dipinto"[42].

Inutilmente raccomandato da David nel novembre del 1792, Lebrun ribadisce la necessità della partecipazione dei conoscitori all'organizzazione del museo, dando alle stampe le *Réflexions sur le Muséum National*, dove riporta esempi di pittori che si erano dimostrati cattivi conoscitori, e protesta contro i metodi di Godefroid e di Hoogstoel che si adottavano ancora nel restauro dei quadri nazionali, come ai tempi di Pierre, il direttore delle collezioni reali che invitava a lasciare che i quadri morissero la loro bella morte, dato che gli artisti moderni avrebbero provveduto a sostituirli. Negli scontri con i ministeri

e con l'amministrazione del museo, Lebrun pubblica le *Observations sur le Muséum National, par le citoyen Lebrun, peintre et marchand de tableaux* dove elenca i cattivi restauri del museo ed insiste sul fatto che i pittori ignorano le tecniche antiche e finiscono per affidare la noia dei restauri ai loro allievi, che guastano i dipinti. A conferma di queste accuse, le carte dell'amministrazione del museo mostrano Regnault pittore e membro della commissione direttiva, il quale nel 1793 toglieva ridipinture dalla *Festa di villaggio* e da due delle *Storie di Maria dei Medici* di Rubens, mentre il suo allievo Louis-Benjamin Devauges restaurava un *Matrimonio della Vergine* di Philippe de Champaigne. Anche Lebrun chiedeva di bandire un concorso per l'ammissione al restauro dei quadri nazionali.

Le accuse ai restauratori del museo che fa lo stesso David (quelle che si sono ricordate per la sua definizione del colorito di Raffaello) nel gennaio del 1794 non sono prive di fondamento: della *Sacra Famiglia di Francesco I*, restaurata dal Martin de la Porte osservava: "Allontanerete lo sguardo da questo famoso Raffaello, che una mano pesante e barbara non ha nessun timore di profanare. Interamente ritoccato, ha perduto tutto ciò che lo distingueva non solamente fra i maestri della sua scuola, ma fra le opere di Raffaello, intendo il colorito sublime". David, probabilmente, non distingue fra i danni irreparabili ed i cattivi ritocchi: il conto del restauratore fa pensare che la perdita del colorito fosse dovuta soprattutto a ridipinture, a ritocchi lungo i cretti, dato che annota: "Pulito e raccordato con la massima cura, la testa della Vergine era particolarmente danneggiata da scagliature di colore, fenditure e piccoli buchi che distruggevano l'armonia di questo quadro, raccordato con oltremare e con la massima attenzione servendosi della lente"[43]. 90

Altre osservazioni di David nel *Secondo rapporto sulla necessità di sopprimere la commissione del museo*, del 27 nevoso II (16 gennaio 1794), dimostrano come i danni che lamenta trovassero riscontro nello stato dei dipinti: nel *Mosè che calpesta la corona del faraone*, di Poussin, "non scoprirete più che una tela consunta rossa e nera, distrutta dal restauro"; anche se poteva essere dovuto alle puliture precedenti, lo stato di abrasione dell'*Antiope* del Correggio è ancora tanto evidente da non richiedere commenti, e ben comprensibile è che il grande pittore lamentasse come già si mettesse mano su alcuni Vernet, rintelandoli e coprendoli di una spessa vernice, "che sottrae agli occhi il merito che vi cercano i suoi amatori"[44].

Finalmente il Conservatoire, composto secondo i suggerimenti di David, il 26 piovoso II (14 febbraio 1794) sospende tutti i restauri, in attesa del concorso ed in giugno, per ordine della Convenzione, veniva stampato il progetto di decreto redatto da Gabriel Bouquier a nome del Comitato d'Istruzione Pubblica, preceduto da una discussione sulla necessità dei grandi maestri antichi per formare il gusto degli artisti repubblicani, un gusto che, fin dove può essere lecito visualizzare questi programmi, fa ormai pensare più ad un Géricault che alla pittura di David, sempre legata alla sua formazione settecentesca:

"Per dipingere l'energia di un popolo che, rompendo le sue catene, ha scelto di dedicarsi alla liberazione del genere umano, servono dei colori fieri, uno stile nervoso, un pennello ardito, un genio vulcanico... Togliamo dalla polvere quei dipinti superbi che, qualificati quadri neri dai nostri miniatori, sono rimasti a deperire nell'oblio, per l'inerzia, il cattivo gusto e la viltà dei cortigiani preposti al progresso delle arti. Di questi quadri rifiutati con tanta affettazione dall'ignoranza, avviene che, se non possono servire di modello in quanto al soggetto, possono ispirare ai giovani pittori dei procedimenti arditi, un disegno nervoso, un fare maschio, un colorito vigoroso, un pennello fiero, un tocco fermo; ed è con questo tipo di pittura, quasi completamente ignorato e negletto dalle scuole accademiche che avevamo, che è necessario cominciare a rivoluzionare questa bella arte"[45].

Il progetto di concorso ha seguito anche dopo la reazione termidoriana, quando viene epurato il Conservatoire del museo da elementi come Wicar e lo stesso David è imprigionato. Criticando il Conservatoire del 26 piovoso e David che l'aveva ispirato, se ne fa adesso portavoce il pittore Guillaume Martin in un *Avis à la Nation sur la situation du Muséum National*, e nel novembre 1794 si giunge ad un progetto definitivo: i restauri di saggio andavano eseguiti su opere scelte dai depositi ed adatte alle varie specializzazioni (rintelatura, trasporto ecc.); per la scultura era previsto di poter concorrere tanto all'esecuzione dei modelli delle parti da integrare che alla loro versione in marmo. Tutti i saggi sarebbero stati sottoposti a varie prove destinate a sperimentare la loro reazione a differenti situazioni di umidità e di secchezza, e solamente sei mesi dopo la consegna dei saggi, esaminando il loro stato dopo queste prove, la giuria si sarebbe pronunciata sulla graduatoria dei concorrenti[46]. Tuttavia il concorso non ebbe luogo. Picault resta nel Conservatoire fino alla sua sostituzione con un consiglio di amministrazione del piovoso dell'anno V, quando i suoi compiti verranno limitati al restauro; nel 1797 gli viene affidato per un nuovo trasporto il *Grand Saint Michel*; la sua ultima notizia di rapporti col museo è del luglio 1803.

Lebrun fece parte della Commission Temporaire des Arts (la quale sostituiva la Commission des Monuments) dall'agosto 1793; per essa redige vari inventari di istituti religiosi e di case di emigrati le cui collezioni venivano requisite. In gennaio, alla Société Republicaine des Arts viene attaccato da Le Sueur e si trova nella necessità di dimettersi dalla commissione. Nell'aprile del 1794 viene però scelto fra gli estimatori incaricati della selezione e della valutazione delle opere divenute proprietà nazionale ed in novembre rientra nella Commission Temporaire quale aggiunto alla commissione di pittura. Pubblica allora *Quelques idées sur les dispositions, l'arrangement et la décoration du Muséum National*, dove propone i metodi più opportuni per l'illuminazione del museo con lucernari, sulla disposizione delle opere, e fa presenti i rischi dei restauri, soprattutto delle puliture, proponendo ancora di bandire un concorso per il restauro dei quadri nazionali. Alla riforma dell'amministrazione del museo nell'anno V, Lebrun viene nominato commissario esperto, incaricato di valutare e classificare le opere e di giudicare i restauri dei quali avessero bisogno i dipinti. Infine, sotto la direzione del Denon, lo sostituisce Aubourg e diventa commissario onorario, sinecura che lo lascia libero in imprese commerciali come quel viaggio del 1807 e 1808 nella Francia meridionale, Spagna ed Italia dove acquista i dipinti illustrandoli in una raccolta di incisioni, episodio che è stato rievocato da Roberto Longhi quando ritrovò un Pontormo che vi veniva illustrato quale Andrea del Sarto. E con questo incarico Lebrun restò pensionato del museo fino al suo ultimo anno, il 1813[47].

5. Le requisizioni napoleoniche

Dopo la battaglia di Fleurus, l'8 messidoro dell'anno II, vi fu la prima requisizione di opere d'arte in un paese occupato destinate al Museo Centrale di Parigi. Nel vendemmiaio dell'anno III Lebrun e Picault eseguono i primi interventi sui Rubens giunti dal Belgio (la *Deposizione*, il *Colpo di lancia*, l'*Erezione della Croce*): una leggera pulitura ed il fissaggio delle parti che minacciavano di cadere. Oltre all'intento di ritirare queste opere come tributi utili al progresso delle arti in Francia, si delinea sempre più chiaramente il significato di trofeo che si dava a questi dipinti, opere d'arte e manoscritti, non più requisiti, ma conquistati. Già nel fruttidoro dell'anno II il Grégoire accenna alla gloria delle armi in Belgio ed auspica futuri arrivi dall'Italia; nell'anno VI il Lebrun pubblica un "esame

critico" delle opere portate dalla penisola, che si apre con acclamazioni agli eroi vincitori e ricorda lo stato deplorevole in cui si trovavano i quadri di Milano e Bologna. I nuovi invii congestionano i locali di esposizione ed i laboratori di restauro, tanto che, dal 1801, molte opere provenienti dalle requisizioni e dalla vecchia collezione reale saranno inviate nei nuovi musei di provincia e, nel clima di cesarismo bonapartista, si arrederanno con quadri e sculture pubblici (togliendoli soprattutto dal "museo della scuola francese" di Versailles) le dimore napoleoniche; fra le opere requisite all'estero, la *Battaglia di Isso* di Altdorfer sarà collocata nel bagno dell'imperatore a Saint Cloud[48].

Rispetto alle possibilità dei migliori restauratori della fine del XVIII secolo descritte nelle *Observations* di Picault, realizzate in molti dei lavori eseguiti sotto la direzione dell'Edwards a Venezia, auspicate nelle polemiche di fine secolo sull'uso della vernice, i restauri del Museo Centrale delle Arti mostrano risultati molto selettivi, non di rado (penso al trasporto del *Redentore fra gli Evangelisti* di Fra Bartolomeo) modesti, dalle conseguenze, come è stato molto ben illustrato in occasione del nuovo restauro della *Santa Cecilia* di Raffaello, spesso irreversibili.

Nel maggio 1798 le obiezioni al prezzo che richiedeva inducono Hacquin a presentare due resoconti nei quali illustra il metodo con cui rinnovava le vecchie foderature ed eseguiva i rintelaggi. Egli distingue fra quadri grandi fino a cinque piedi per quattro (un piede, trentadue centimetri e mezzo), per i quali si serviva di telai e che sottoponeva a vari cartonaggi ed imbibizioni di colle e vernici, per poi ripassarli con ferri ed un cilindro di bossolo costruito apposta, sempre con l'attenzione di porvi alcuni segni per identificare i tocchi di colore più rilevati, e non schiacciarli. Nei quadri più grandi non era possibile un lavoro altrettanto perfetto: arrotolava il quadro sopra un rullo di mezzo metro di diametro e lo stendeva sulla nuova tela, montata su telaio, procedendo all'incollatura di un piede per volta. Anche così si evitavano i difetti delle foderature eseguite *en masse*, con la colla che, data su tutta la tela, in parte seccava troppo presto o, quando era troppo spessa, formava un corpo intermedio fra la vecchia e la nuova tela il quale produceva dei cretti che passavano anche alla superficie dipinta; mentre la colla troppo diluita faceva restringere la vecchia tela, col rischio che se ne staccasse l'imprimitura. Inoltre col vecchio metodo non si potevano eliminare le bolle d'aria, né accompagnare il calore del ferro con la mano che restava libera mentre si ripassava la tela; e sia le sbarre del telaio che le cuciture della tela lasciavano segni sul dipinto. Era sempre necessario tornare sulle vecchie foderature di questo tipo.

Nell'ottobre del 1799 il rintelatore Foucque rivela che Hacquin ha messo in conto la *Madonna del Rosario* del Domenichino ed altri quadri come rintelati col *"maroufle"* (tre franchi e mezzo a piede quadrato, secondo la tariffa fissata dal Lebrun), mentre erano stati rintelati col vecchio sistema a colla (un franco a piede quadrato). Hacquin si giustifica adducendo il fatto che, non essendo sufficiente il compenso, poteva eseguire solamente il lavoro adeguato alla retribuzione.

Il *"maroufle"* di Hacquin consisteva in una composizione di gomma elemi, lacrime di mastice, olio di garofano, biacca in polvere ed essenza di trementina. Prima si eseguiva una foderatura a colla di pasta per abbassare le fenditure e restituire regolarità alla superficie; poi si rimuoveva questa prima fodera e si eseguiva, a doppia tela, quella che si avvaleva di questa mistura, destinata ai dipinti più importanti ed eseguita in vista di una lunghissima durata; estremamente duro, questo tipo di foderatura voleva proteggere i dipinti dai danni dell'umidità ma lasciava assolutamente in secondo piano la reversibilità. Ai capolavori della pittura si garantiva così una vita ben più lunga di quella prevista dai

loro autori ma, qualora si voglia intervenire su tali fodere, la loro rimozione comporta rischi per il colore stesso dei dipinti che può essere attaccato dai reagenti con cui si potrebbe rimuovere il *"maroufle"*[49].

Incidenti di viaggio sollecitano il restauro di molti dipinti requisiti: il *San Pietro Martire* di Tiziano, imbarcato per Marsiglia, incontra una tempesta in seguito alla quale l'acqua assorbita dalla cassa in cui era imballato e dalla tavola rende necessario un trasporto su tela, che viene eseguito da Hacquin, sarà considerato una specie di prova per quello della tavola di Raffaello requisita a Foligno, la famosa operazione eseguita fra il maggio 1800 ed il dicembre 1801 sotto la sorveglianza di una commissione nominata dall'Istituto Nazionale su invito della commissione del museo (due chimici, Guyton e Berthollet, e due pittori, Vincent e Taunay), e descritta in un rapporto stampato più volte dal 1802.

Inducono al trasporto le numerose scagliature ed una spaccatura della tavola. Hacquin raddrizza la tavola con una serie di incisioni nel legno non molto dissimili da quelle che il Secco-Suardo descrive per lo stesso scopo. Ma anche dopo che il legno è stato raddrizzato, e la fenditura riunita, il restauratore procede alla sua eliminazione, tagliandolo a pezzi mediante due seghe che operavano in senso parallelo e perpendicolare alla superficie dipinta, poi assottigliandolo con pialle, fino allo spessore di un foglio; allora lo rimuove inumidendolo, "a piccoli spartimenti'. Hacquin non si limita, poi, a rimuovere i vecchi stucchi, che erano stati introdotti per tener fermo il colore, ma toglie anche tutta l'imprimitura originale di gesso e colla, mentre "per rendere un poco flessibile la pittura troppo disseccata dal tempo, egli la stropicciò con della bambagia imbevuta di oglio, e la rasciugò con pezzi di vecchia mussolina; in seguito la biacca macinata ad oglio fu sostituita all'impressione a colla, e fu fissata col mezzo di un morbido pennello".

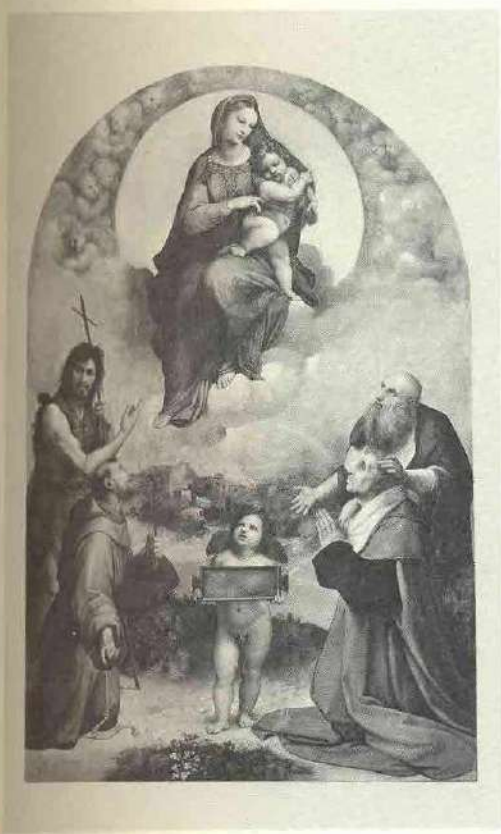
Dopo tre mesi di essicazione, sulla nuova mestica incolla una garza ed una tela, rimuove il *"cartonnage"* anteriore e stira tutto il dipinto per togliergli ogni traccia del *"recoquillement"* dei cretti che si erano formati sulla tavola. Rinnovata l'intelatura posteriore, replicata la biacca della nuova mestica ad olio, il quadro si trovò "incorporato ad un fondo più durevole del suo primo medesimo [il *"maroufle"* di Hacquin!], e così fu difeso dagli avvenimenti che ne avevano prodotto il digradamento". Röser esegue il restauro pittorico.

Dalla pubblicazione ufficiale non risultano le obiezioni avanzate da Lebrun sull'opportunità di trasportare il dipinto sopra una nuova tavola ("per conservare ai quadri dipinti su tavola quella levigatezza che non hanno affatto quelli dipinti su tela"), argomento che viene scartato considerando la migliore reazione delle tele alle variazioni igroscopiche: non solo l'opera viene conservata, ma, tecnicamente, migliorata; tanto che nel 1815 giungerà a Roma arrotolata. Considerandola, forse, fra le operazioni più ovvie, il rapporto non ricorda la sverniciatura alla quale Hacquin sottoponeva i dipinti prima di applicarvi il *"cartonnage"* anteriore, per farlo aderire meglio al colore; nel floreale dell'anno VIII, fra le operazioni da eseguire, faceva presente anche "il procedimento finora usato per sverniciare i quadri e specialmente quelli che si tolgono dal loro fondo, in modo che la colla di cui ci si serve faccia miglior presa e che l'umidità non produca nessuno di quegli imbianchimenti della vernice che si rimuovono con più difficoltà della vernice stessa"[50].

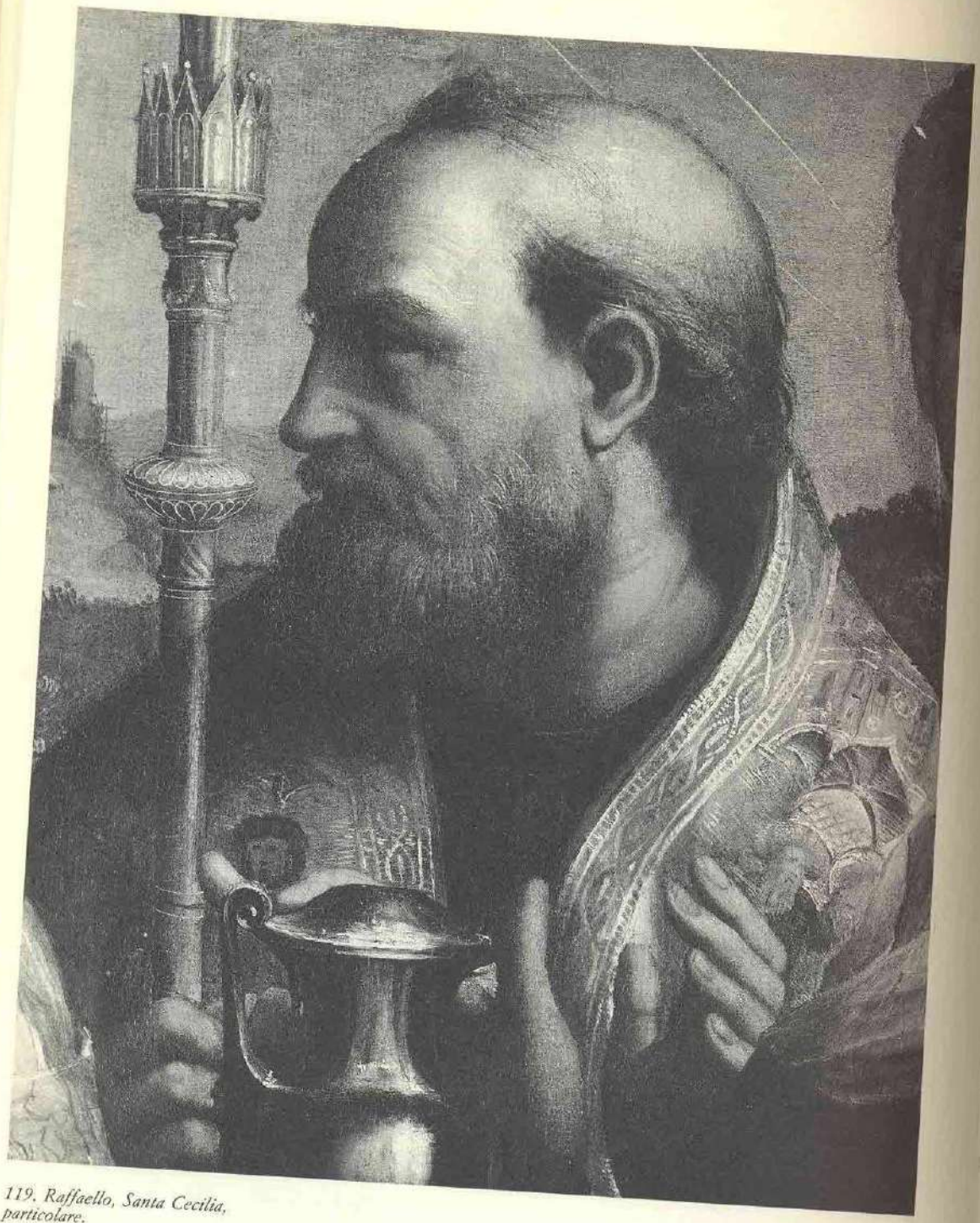
117 La *Madonna di Foligno* è stata sgarbatamente pulita a fondo nel 1957-1958 ed ora si presenta con un cielo che tende al turchino ed un'intonazione generale che difficilmente possono essere dovuti a Raffaello. Se si possono portare a confronto opere dipinte in momenti diversi, la *Pala Ansidei* di Londra sembra mostrare quale può essere l'intonazione di un suo cielo, pulito a fondo ma non snaturato. Per evitare tali squilibri, i restauratori

117. Raffaello
di Foligno; tra
da François-T
1800-1801.
Roma, Pinaco

117. Raffaello, La Madonna di Foligno; trasportata da François-Toussaints Hacquin, 1800-1801. Roma, Pinacoteca Vaticana.

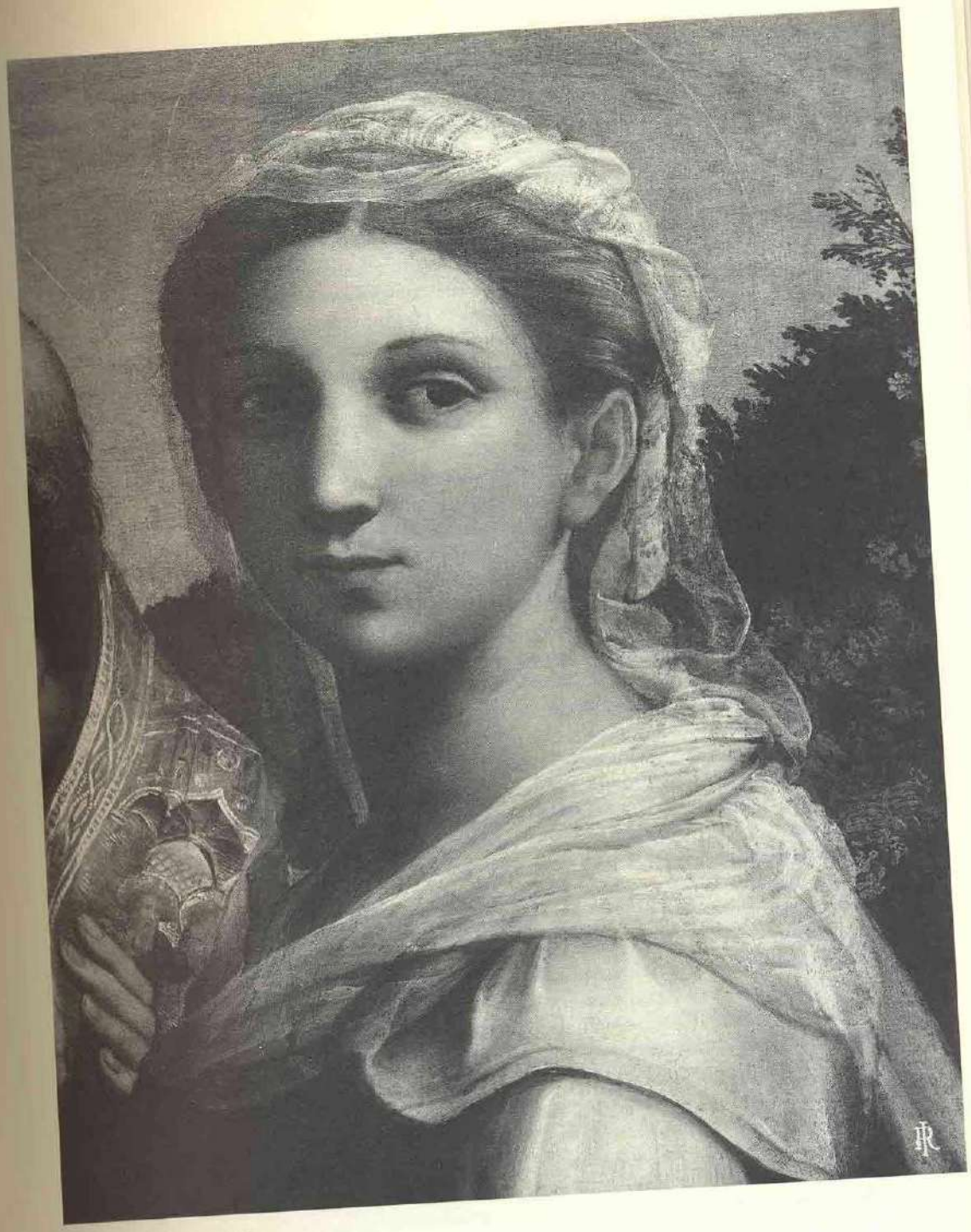


118. Raffaello, Santa Cecilia; trasportata da François-Toussaints Hacquin, 1803. Bologna, Pinacoteca Nazionale.



119. Raffaello, Santa Cecilia, particolare.
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

120. Raffaello, particolare.
Bologna, Pina



120. Raffaello, Santa Cecilia, particolare.
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

napoleonici patinavano i quadri trasportati, come dimostra la *Santa Cecilia* di Bologna, un quadro che una pulitura totale lascerebbe forse livido come la *Madonna di Foligno*.

118-120 La *Santa Cecilia* fu trasportata nel 1803, nel clima di efficientismo che si dovette creare nel museo con Vivant Denon, direttore dal 22 dicembre 1802. Dopo la restaurazione, non appena rientrato a Bologna, furono rimossi i ritocchi ad olio alterati che si distinguevano sul dipinto, furono anche replicate, probabilmente più volte, vernici intonate che accentuarono sempre di più il carattere oleoso del restauro francese. Ma tutto questo serviva anche a conservare, nonostante il trasporto, quel certo *"poli"* caratteristico dei dipinti su tavola e che poteva essere facilmente disturbato dalle tracce di tramatura della tela. Pellicioli intervenne sul quadro senza modificarne l'aspetto, nonostante la diffusa insoddisfazione per il cielo che appariva tanto pesante. Quando poi vi è tornato Nonfarmale, non ha creduto opportuno approfondire la pulitura e, riconoscendo l'ottimo livello tecnico del trasporto francese, ha considerato ormai definitivo e irreversibile l'assestamento che la pittura aveva trovato con l'intervento di Hacquin. L'olio passato da retro durante il trasporto, è infatti trapelato dalle vecchie crettature, altre oleosità si sono depositate in quelle che si sono formate sul nuovo fondo di biacca e la loro rimozione avrebbe evidenziato questa rete di fenditure, con un effetto generale forse non dissimile della *Madonna di Foligno*.

Lo stato della *Santa Cecilia* prima del trasporto è descritto dal Lebrun nell'"esame critico" delle opere d'arte portate dall'Italia nell'anno VI: "Questo dipinto è estremamente sporco, si sollevano molte scaglie di colore sulla tunica verde di San Paolo, sul collo, sul petto ed in basso sulle vesti della santa. Altre scagliature o bruciature sono state stuccate male e ridipinte. Infine, il fondo ed il colore sono costellati di tarlature, principalmente in alto. Non ha sofferto nessun danno durante il trasporto". Delle velature, simili a quelle che si individuano ancora sulla sopravveste della santa, Lebrun osserva che "si constata che tutti i punti in cui Raffaello ha impiegato delle velature hanno sobbollito, fatto che può derivare dall'uso di qualche materiale troppo siccativo". Il Cavalcaselle ricorda, particolarmente, le svelature nella gloria degli angeli in alto; altre sono individuabili nella parte in ombra del volto delle due sante, più appiattita di quella in luce, forse più resistente per l'uso della biacca. Come lamentava Picault per i trasporti da tavola, il colore ha preso l'impronta della tela.

Il Passavant ricorda che i ritocchi eseguiti in Francia furono rimossi al ritorno della *Santa Cecilia* a Bologna perché (come osserva di quasi tutti i Raffaello restaurati a Parigi) si erano anneriti. Quelli che vi si trovano attualmente sono eseguiti con grande abilità: la bruciatura di candela ricordata dal Richardson si individua molto difficilmente nelle parti in ombra delle vesti della Maddalena. Infine, le patinature lucide e trasparenti contribuivano a dare al quadro quell'aspetto di pittura senza spessore, di *"glace"*, come si esprime il De Burtin ammirando i risultati dei rintelatori francesi, che si dovevano considerare fra i raggiungimenti di un restauro perfetto, e ridavano alla superficie quel *"poli"* da pittura su tavola altrimenti troppo disturbato dalle tracce di tramatura della tela[51].

Nonostante fosse l'intervento preferito dai restauratori del museo, non tutti i quadri venivano sottoposti al trasporto. La *Trasfigurazione* di Raffaello all'arrivo a Parigi presentava solamente scagliature limitate: venne eseguita l'intelaiatura di sbarre di ferro che ancora possiede e venne pulita e ritoccata dal Röser, probabilmente non senza qualche velatura, le "tinterelle leggere" che vi osservava il Cavalcaselle lamentandone la pulitura eccessiva. Tuttavia la pulitura, come si è visto, lasciava perplesso Henry Fuseli e lo stato

spatinato in cui la pala si è presentata dopo la pulitura del 1976 ci fa capire che le sue obiezioni non erano prive di fondamento. Lo stesso David, secondo un viaggiatore tedesco, lamentava che i restauratori del museo avessero ridipinto dei Domenichino e che, per levarne il colore rossastro, avessero grattato statue come l'*Apollo di Belvedere*[32].

Non è ancora stato verificato quando sia cessata l'attività di Hacquin; all'arrivo dei Raffaello di Madrid, nel 1810, la *Madonna del pesce,* la *Visitazione,* e lo *Spasimo di Sicilia* vengono trasportati da Féréol Bonnemaison, direttore dei restauri del museo anche dopo la Restaurazione; anzi, per lo *Spasimo* il trasporto verrà eseguito per metterlo in grado di affrontare il viaggio di ritorno a Madrid, che ritarderà fino al 1822[33].

Il Secco-Suardo contrappone i metodi da lui consigliati per il trasporto dei dipinti da tavola su tela a quelli descritti e praticati dagli operatori francesi, i più apprezzati per questi lavori ancora alla metà del secolo. Soprattutto, rimprovera loro l'abuso nelle oleazioni, che porterebbero all'annerimento del dipinto, e l'impiego di materiali di reazione eterogenea all'umidità nei *"cartonnages"* e nei nuovi supporti. La descrizione del supporto sul quale Paul Kievert aveva trasportato il *San Giovanni Battista* la *Santa Caterina* di Andrea Solario della collezione Poldi-Pezzoli, disfatto dallo Zanchi per la cattiva riuscita, è uno dei passi più significativi di tutto il suo *Manuale*. Tuttavia trasporti quali la *Giovanna d'Aragona* di Raffaello e Giulio Romano (eseguito al tempo di Luigi Filippo), dopo recenti puliture, si sono rivelati molto bene eseguiti, senza che il quadro perdesse il carattere di pittura su tavola[34].

È solo nella seconda metà dell'Ottocento che la fama dei restauratori francesi (e belgi) per i trasporti viene raggiunta dai Ssidorov di Pietroburgo i quali, in una situazione climatica in cui il riscaldamento del museo restava acceso per otto mesi l'anno, provvedono al trasferimento su tela dei nuovi acquisti dell'Ermitage (fra cui la *Madonna del libro* di Raffaello e la *Madonna Litta* attribuita a Leonardo). I Ssidorov acquistano una fama tale che nel 1870, nello stesso Belgio, vengono scelti per il trasporto delle *Teste di negro* di Rubens nel Museo Reale di Bruxelles[35].

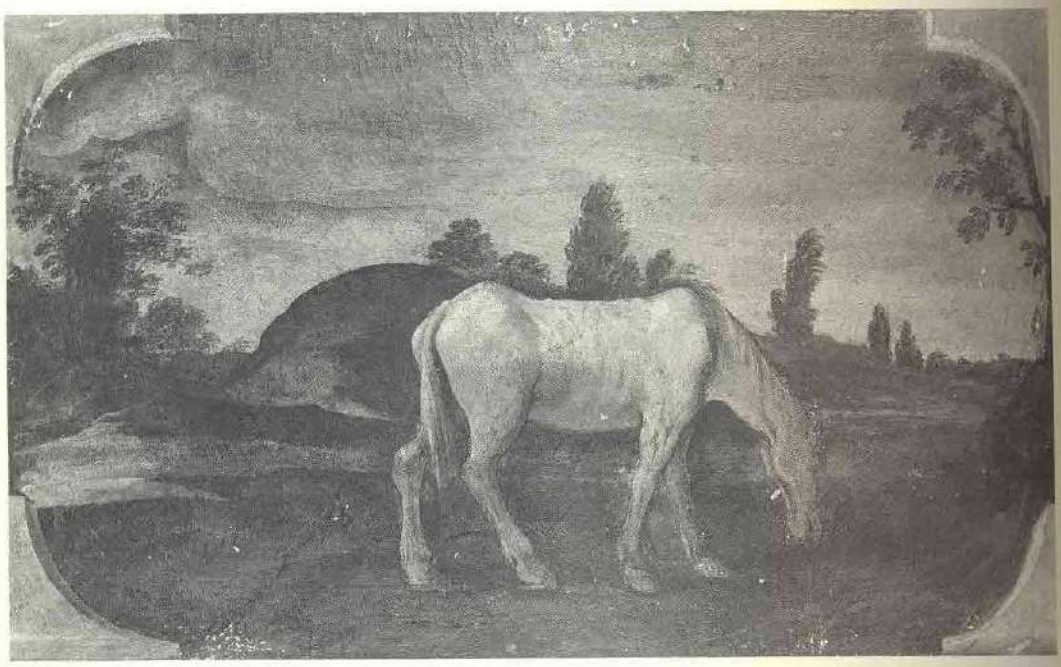
6. Nel mondo degli estrattisti

La tecnica dello strappo degli affreschi, già sperimentata dal Contri e praticata da Robert Picault sui Primaticcio della Chambre Saint-Louis di Fontainebleau, si sviluppò compiutamente in Italia fra il XVIII ed il XIX secolo. Dei tanti estrattisti dei quali abbiamo notizia i più illustri furono i Succi di Imola. Nel 1775 Giacomo, in occasione della ricostruzione della cattedrale della sua città, staccò alcuni affreschi di Bartolomeo Cesi ricordati dal Lanzi; il Secco-Suardo descrive alcune particolarità tecniche di questi trasporti e di un affresco di Andrea Camassei staccato a Roma nel 1792, dipinti che egli aveva potuto esaminare presso Michelangelo Gualandi a Bologna: "la loro superficie è levigata, netta, senza indizi di resine od altro. Sono foderati con una tela di mediocre grossezza, eppure sono pieghevolissimi, il che dimostra che il glutine col quale furono attaccati era di natura scorrevole, e riuscì perciò sottilissimo".

La fama dei trasporti dei Succi, a differenza di quanto avvenne al Contri, non rimase nei confini della provincia padana. Cosimo Morelli, architetto della nuova cattedrale di Imola, nel 1809 ricordava che Giacomo Succi, circa trent'anni prima, si era offerto di eseguire il trasporto dei Cesi che sarebbero andati perduti nella demolizione del vecchio duomo, e rievocava il successo ottenuto da un saggio dell'esperimento a Roma, nonostante l'incredulità espressa dal Mengs; tanto che per il Succi fu creata una specie di sinecura, la carica di "estrattista delle pitture del Sacro Palazzo Apostolico".

121. Guercino, La giumenta bianca; affresco staccato da Giacomo Succi, 1791. Cento, Pinacoteca Civica.

122. Prospero Fontana, frammento di fregio; affresco staccato da Pellegrino Succi, circa 1810. Bologna, Palazzina della Viola.



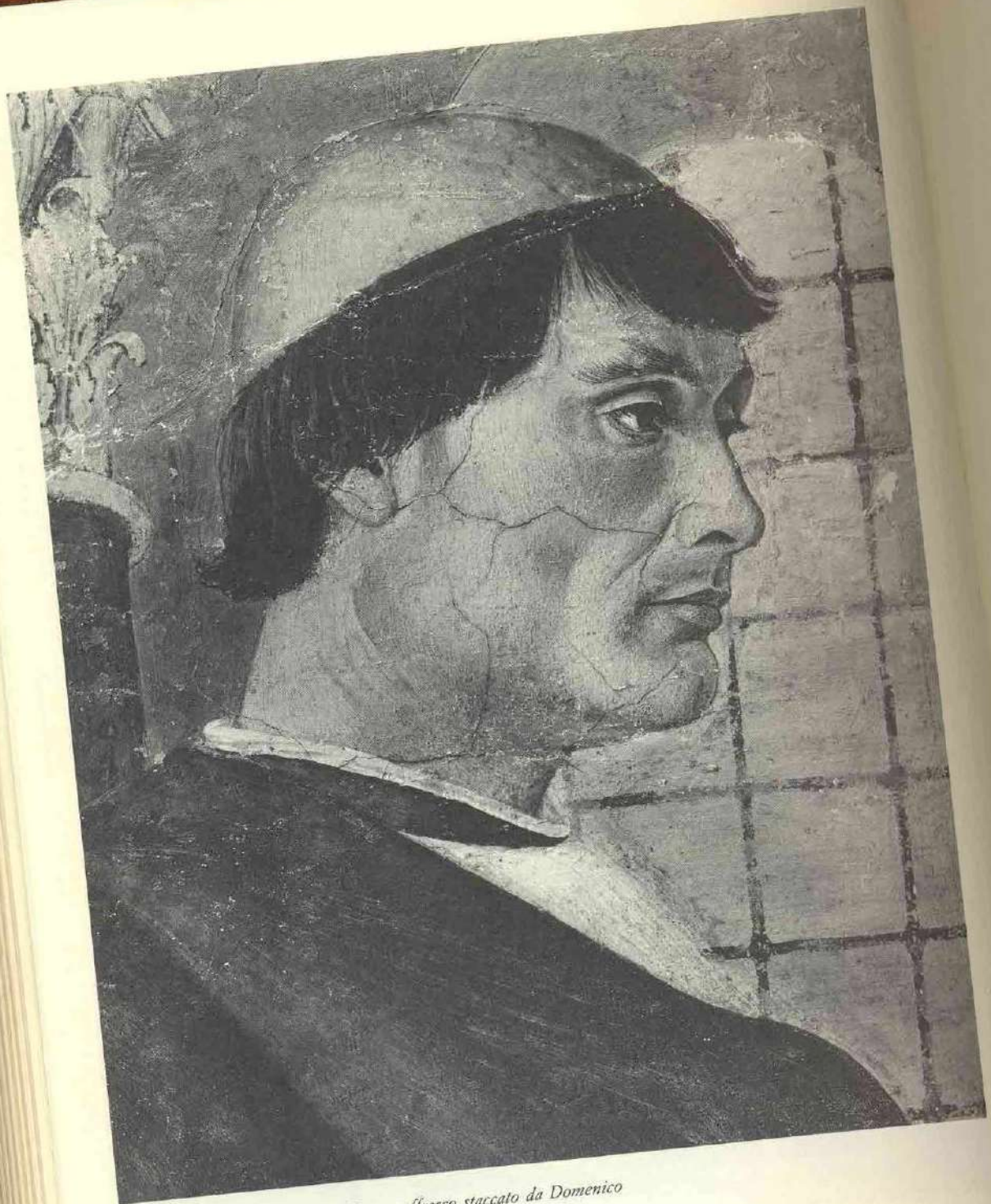
Un inventario dell'Accademia di Bologna redatto dal 1804 al 1808 fa presente la cattiva riuscita dello strappo di due grandi figure di Orazio Sammacchini, staccate da Santa Maria degli Angeli; ma, probabilmente, si insiste sul cattivo esito anche per quell'atteggiamento ostile al trasporto dei dipinti murali che si diffonde in età napoleonica per il timore di requisizioni di dipinti murali quali venivano periodicamente invocate, atteggiamento che è ancor vivo nel bellissimo articolo del Cicognara del 1825.

Due frammenti degli affreschi del Cesi di Imola, con *Sant'Anna* ed un *Profeta,* recentemente rintracciati nel museo cittadino, sono in uno stato di conservazione troppo modesto per capire le peculiarità tecniche del trasporto. Più importante è la testimonianza costituita dagli affreschi del Guercino staccati – ricordava l'incisore Francesco Rosaspina – a Cento nel 1791, quelli che sono appartenuti alla collezione Aldrovandi di Bologna e ad una raccolta privata veneziana. Il risultato che mostrano è diverso da quello descritto dal Secco-Suardo: il sopracamino con *Venere* ha il supporto irrigidito e deformato, col colore che resta fermo ma si alza in grosse scagliature, mentre la superficie conserva una finitura grigia disturbata da numerose piccole cadute. La bella figura della giumenta bianca 121
proveniente da casa Panini aderisce con maggior regolarità ad un supporto più flessibile ma rivela un trasporto irregolare e segni di tramature della tela. Sia i frammenti di Imola che i due Guercino rivelano perciò risultati che giustificano la diffidenza verso questi primi strappi, e dimostrano che Giacomo Succi non aveva ancora raggiunto l'abilità di cui daranno saggio i figli in tante occasioni[56].

Il timore di cattivi trasporti che entro pochi anni avrebbero fatto scagliare il colore dal nuovo supporto non era infondato: il Cicognara ricorda, fra gli altri, una Madama Barret che, al tempo del Regno di Etruria, aveva eseguito a Firenze il cattivo trasporto di una *Madonna col Bambino* del Quattrocento ed a Roma aveva causato la perdita di un affresco di Guido Reni al Quirinale che aveva portato su nuovo supporto[57]. Pertanto, durante le soppressioni napoleoniche, gli affreschi raccolti a Brera soprattutto dai conventi di Milano vengono trasportati a massello ed è stato solo in tempi postunitari che vennero portati su tela, con risultati talvolta veramente eccellenti, come nella *Madonna col Bambino* di Bramantino. Per prevenire lo stacco di affreschi che fosse eseguito per scopi unicamente commerciali, nel 1818 la Reggenza Provvisoria del Governo Veneto emanava un decreto sulle circostanze in cui era lecito trasportare i dipinti murali: "Non potranno effettuarsi questi distacchi se non sarà stato regolarmente comprovato che la muraglia a cui il dipinto è attaccato sia per crollare, oppure formi parte di qualche edifizio destinato ad essere demolito, o se non sarà dimostrato che il dipinto possa soffrire danno seguitando ad esistere sulla medesima, e finalmente se non esisterà qualche altro grave motivo per effettuare il distacco"[58].

Mentre i trasporti di Giacomo Succi sembrano giustificare pienamente la diffidenza dei primi anni dell'Ottocento verso l'attività degli estrattisti, molti di quelli eseguiti dai figli Pellegrino e Domenico si mostrano talvolta preferibili a quelli che si vedono eseguire 122
attualmente. Il più antico è una porzione del fregio di Prospero Fontana della sala con *Storie di Costantino* nella Palazzina della Viola a Bologna, eseguito da Pellegrino entro il 1812 strappando il colore dall'intonaco con un cartonaggio, come potei verificare nel 1970 da alcuni frammenti di carta rimasti sulla sua superficie; l'affresco è stato ricollocato nella palazzina della Viola, ma evitando interventi che alterassero il carattere di una testimonianza così significativa delle origini del trasporto dei dipinti murali.

L'affresco col *Platina davanti a Sisto IV* di Melozzo da Forlì è il solo per il quale 123
viene precisato quale autore il solo Domenico Succi, nel 1826, e fu staccato durante la



123. Melozzo da Forlì, Sisto IV nomina il Platina prefetto della Biblioteca Vaticana, particolare; affresco staccato da Domenico Succi, 1826. Roma, Pinacoteca Vaticana.

campagna di restauri ai pubblici dipinti di Roma diretta e sorvegliata da Vincenzo Camuccini. Non a torto Roberto Longhi ebbe occasione di ricordare quest'affresco come uno dei migliori strappi di colore mai eseguiti. Attualmente, alla sua presentazione giova molto anche il fondo rigido a cui è stato applicato in tempi recenti; il solo inconveniente che si nota sono alcune tramature di tela che hanno lasciato le loro impronta in aree piuttosto limitate, forse eseguite a colla. Nel taglio dato all'affresco, dal cui trasporto furono esclusi gran parte del basamento ed il fregio che doveva concluderlo in alto, si ebbe l'attenzione di conservare quasi tutto lo spessore dei pilastri laterali, dimostrando di capire l'importanza dell'introduzione prospettica della scena.

È tuttavia di questo trasporto che lo Horsin Déon lamenta la mancanza di perfezione in quanto la superficie era stata lasciata ruvida senza darle quel *poli* tanto caro (ancora a metà Ottocento) ai restauratori francesi. Il buon risultato di Domenico Succi è invece confermato, indirettamente, da William Dyce quando descrive le parti eseguite a fresco ed a secco da Melozzo, senza lamentare nessuna alterazione che gli impedisse di seguire queste peculiarità anche dopo il trasporto. Nello Horsin Déon sopravvive, perciò, un modello operativo che ha origine nello stesso atteggiamento di incomprensione per l'affresco mostrato da Jean-Michel Picault quando osservava che il trasporto eliminava dai dipinti murali le tracce della cazzuola sull'intonaco e che, prendendo la grana della tela, questi dipinti guadagnavano al cento per cento, e la pittura diventava *"moelleux et suave"*[59].

Fotografie anteriori a puliture recenti mostrano alcuni strappi dei Succi coperti da qualche materia che li offuscava, unzioni od encausti, come l'*Ercole* di Ludovico Carracci, trasportato verso il 1839, oggi al Victoria and Albert Museum, o come il ciclo di affreschi di Annibale e collaboratori della cappella Herrera di San Giacomo degli Spagnoli, staccato fra il 1835 ed il 1842 ed oggi diviso fra il Prado ed il museo di Barcellona. Tali offuscamenti non si trovano però costantemente e si devono a materiali che sperimentarono solamente in certi casi o in trattamenti successivi. Più che un desiderio di adeguare l'affresco al modello di un'altra tecnica pittorica, credo che essi indichino un modo differenziato di presentare i dipinti murali che, felicemente o meno, vuole assecondare caratteristiche dei trattamenti finali di superficie che si sa non essere uniformi in tutti gli affreschi". Conferma questa impressione il fatto che nel 1844 Pellegrino Succi intervenga contro il salnitro negli affreschi della Basilica di Assisi con una mistura di olio di noce ed acqua ragia che evidentemente non riteneva incompatibile con la tecnica a fresco.

Non incontriamo invece offuscamenti nel *Platina* di Melozzo, non nei due piccoli dipinti di scuola raffaellesca con gli *Arceri* e le *Nozze di Alessandro e Rossana* entrati nel 1836 nella galleria Borghese, dove furono incorniciati e messi sotto vetro come pitture da cavalletto; neppure negli affreschi del Domenichino ora alla National Gallery di Londra, staccati dalla villa Belvedere di Frascati, o in quelli della stessa galleria del Pinturicchio e del Signorelli provenienti dal palazzo del Magnifico a Siena, da dove furono strappati per un collezionista francese fra il 1842 ed il 1844[60].

Ai risultati decisamente buoni conseguiti dai Succi nel trasporto dei dipinti murali corrisponde la straordinaria capacità di osservazione e di comprensione della pittura murale che Leopoldo Cicognara rivela nell'articolo pubblicato nel 1825 sull'"Antologia".

Nota, ad esempio, sui diversi intonaci: "in Toscana si veggono le antiche pitture, e singolarmente quelle di Andrea del Sarto, condotte con una preziosità inarrivabile, ma per una certa levigatezza smaltata prive di facilità di tocco, così si è conosciuto il motivo di ciò dall'analisi fatta dal diligente signor Fabbrini, pittore, che nel chiostro della Nunziata

riconobbe l'intonaco esser composto di sola calce e polvere di marmo, senza rena, e ricevette per tal motivo dalla mestola del muratore un grado di spianato assai maggiore che nol ricevettero a Roma gli intonachi fatti con calce puzzolana, e più singolarmente poi in Bologna e in Venezia ove fu preferita la rena quanto più grossa altrettanto creduta più atta a mordere, per così dire, e ritenere il colore e ricevere sull'estrema superficie un brio di ultimi tocchi e velature rapide e piuttosto prodotte dalla vivacità pittorica animatrice che dalla solerzia delle pratiche diligenti".

Contro i trasporti di affreschi, oltre agli argomenti sul depauperamento del patrimonio artistico, il Cicognara porta anche osservazioni di carattere tecnico: sulla calce che forma una specie di velo, di patina naturale, sulla loro superficie che lo strappo frantuma facendo perdere trasparenza al dipinto, sull'inopportunità di strappi troppo sottili e contro l'uso dell'acido solforico per facilitare lo strappo del colore, con osservazioni la cui lettura non ha certamente perduto la sua utilità:

"Vuolsi in questo luogo anche svelare uno dei perniciosi trovati col quale si credette da alcuni prevenire in parte gli esposti inconvegnienti; poiché ad evitare la frattura della superficie cristallizzata, e a procurare una facile adesione di quella alla prima tela per distaccarla dal muro, credettero proficuo bagnarla con latte misto all'acido solforico fumante: ma non avvertirono che l'azione dell'acido fumante sull'intonaco calcare è di cangiare il carbonato di calce in zolfato, e per conseguenza decomponendo la superficie, possono, e debbono accadere più inconvenienti, e tutti gravissimi; primieramente il confondere assieme le tinte col più leggero moto o strofinamento cagionato dall'operatore, o dalla stessa indispensabile effervescenza; in secondo luogo il togliere loro tutta la trasparenza portandole ad un visibile instantaneo stato di opacità; in terzo luogo con cangiarsi in zolfato una sola epidermide del colore, può accadere che questa sola si stacchi colla pronta adesione al glutine sovrapposto, restando poi una parte del colore aderente all'intonaco, siccome si è più d'una volta osservato in luoghi dove siasi adoperato questo metodo in tali distacchi".

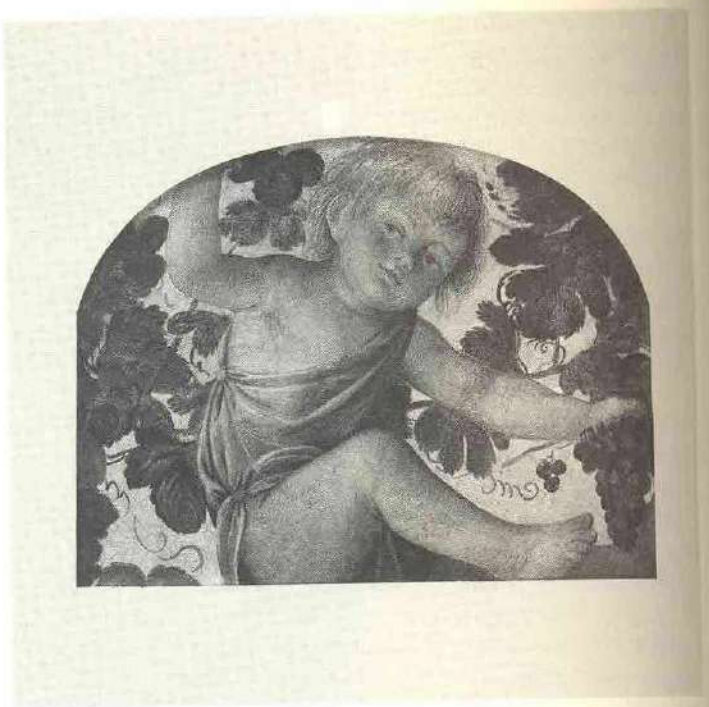
Come da queste pagine possiamo ben capire, l'osservazione dei dipinti murali veniva accompagnata da indagini chimiche che portavano al riconoscimento di pigmenti o della composizione degli intonaci: Giuseppe Branchi, professore di chimica a Pisa, analizza alcuni frammenti degli affreschi di Niccolò di Tommaso ed Antonio di Vita tolti dalla cappella di San Jacopo nel duomo di Pistoia; Giuseppe Zeni specifica che l'intonaco degli affreschi del Mantegna agli Eremitani era composto di quattro parti di calce ed una di rena, ed analizza variamente il comportamento dei colori sull'intonaco e sui nuovi supporti su cui egli li trasferiva[61].

Altri estrattisti attivi in questi anni furono spesso dilettanti e non raggiunsero la fama dei Succi. Il farmacista di Padova Giuseppe Zeni trasporta alcuni affreschi delle tombe Carraresi in Sant'Agostino del Guariento, un affresco del Parentino del chiostro di Santa Giustina (1820) ed i frammenti mantegneschi dell'oratorio di San Sebastiano oggi nel museo civico di Padova; un suo scritto su quelli che, molto scientificamente, chiama "idropinti calcarei" venne dato alle stampe solamente nel 1840[62].

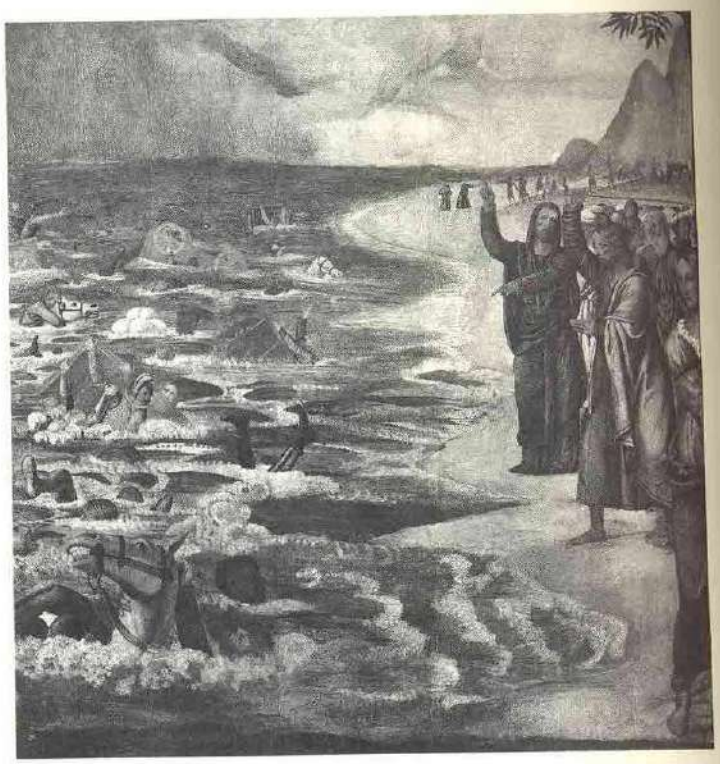
124 Più noto è il conte Filippo Balbi il quale fra il 1817 ed il 1818 trasportò un centinaio di affreschi del Veronese della Soranza presso Castelfranco Veneto, una delle tante ville che, nella crisi di quella che era stata la Repubblica di Venezia, non trovavano più chi le potesse mantenere e si vendevano per trarne materiale da costruzione. Molti di questi brani di affreschi non sono più rintracciabili, altri sono noti in musei e collezioni private ed alcuni furono donati dallo stesso balbi al duomo di Castelfranco e, quali si presentano

124. Paolo Ve
La Temperanz
da Filippo Ba
Castelfranco

124. Paolo Veronese,
La Temperanza; affresco staccato
da Filippo Balbi, 1817-1818.
Castelfranco Veneto, Duomo.



125. Bernardino Luini, Putto; affresco staccato da Stefano Barezzi, 1822. Milano, Pinacoteca di Brera.



126. Bernardino Luini, Il passaggio dal Mar Rosso; affresco staccato da Stefano Barezzi, 1822. Milano, Pinacoteca di Brera.

dopo essere stati rimessi in ordine per la mostra del Veronese del 1939 (il Cicognara ne lamentava l'alterazione dovuta ad un "linimento"), si possono considerare fra i migliori trasporti ottocenteschi. Un opuscolo celebrativo del 1819 descrive il metodo del Balbi, lasciando nell'ambito del segreto solamente la composizione dei materiali da lui impiegati: "... egli copre da prima li a fresco con un finissimo cambrich molle di particolar preparazione, che lo attacca a quelli fortemente. A poco a poco, e più o meno sollecitamente, secondo la varia temperatura dell'aria, si va rasciugando finché, divenuto tutto secco, da se stesso si distacca e cade portando seco tutta la superficie colorata, della quale appena resta qualche traccia sul non tocco intonaco della muraglia. A quel momento si può vedere ed ammirare ciò che Paolo stesso né vide, né avrebbe creduto visibile giammai, il rovescio cioè delli suoi dipinti. Per raddrizzarli ricopre questo rovescio di nuovo cambrich, molle di preparazione, ch'è ben facile pensare diversa dalla prima, e pone il tutto sotto un peso uniforme, e ve lo lascia finché siasi ben disseccato. Allora si vede la pittura raddrizzata e fortemente aderente al secondo cambrich, essendo ritornato affatto bianco il primo. Con nuovo cemento unisce poi al troppo facile cambrich una forte tela, e così assicura all'opera una costante durazione"[63].

A Milano, lavora Stefano Barezzi, ricordato dal Secco-Suardo come un cattivo estrattista. Probabilmente, egli compensava i difetti di operatore con una buona capacità di propagandista: il Paillot de Montabert lo ricorda come inventore della tecnica dello strappo del colore. La sua opera più importante è il trasporto degli affreschi di Bernardino Luini dalla villa Pelucca di Monza, staccati nel 1822 portandoli su tavole ed oggi in gran parte a Brera. Non solo per trasportarli essi furono tagliati a pezzi di non più di mezzo metro quadrato (si pensi che il Camassei staccato da Giacomo Succi nel 1792 era alto un metro e venticinque e lungo cinque metri e sessanta), ma furono anche resecati arbitrariamente, lasciando le parti marginali delle composizioni fuori della parte trasportata, sino a far mancare la giusta proporzione ed il respiro dalle singole storie[64]. 125, 126

Fra gli estrattisti che contribuirono al progresso di quest'arte, il Secco-Suardo ricorda anche Antonio Boccolari di Modena; il Giordani specifica che il suo metodo (che consisteva in uno strappo) si differenziava da quello del Contri e dei Succi. Nonostante il giudizio positivo del Secco-Suardo, che cita in particolare il soffitto ottagonale proveniente da Scandiano, i recenti restauri hanno portato a riserve sugli effetti e la tecnica dei suoi trasporti, e nello strappo degli affreschi del Garofalo nella Corte Ospitale di Rubiera limitò addirittura la superficie del trasporto alla sola testa di un Mosè, od a metà della figura del cavaliere ed alla testa della principessa in un *San Giorgio e il drago*[65].

Quando nel 1842 la commissione parlamentare inglese che stava indagando sulla tecnica più adatta per la decorazione del nuovo Palazzo del Parlamento (se affresco od olio) prende in esame gli aspetti di durata e conservazione della pittura murale, illustra un metodo di strappo molto vicino a quello del Balbi, messo in pratica nel 1829 a Brescia da Ludwig Gruner su affreschi di Lattanzio Gambara nel convento di Sant'Eufemia; e le notizie sulle tecniche con cui si possono trasportare i dipinti murali della commissione parlamentare fanno sempre riferimento ad estrattisti italiani. Da espedienti diversi dallo strappo del solo colore si devono invece essere sviluppati metodi che consistevano più in una demolizione del muro che in un vero e proprio distacco dell'intonaco dipinto. Lo Horsin Déon ne descrive uno, da eseguirsi con l'aiuto di tavoloni da addossare alla pittura quale armatura, ancora nel manuale del 1851, mentre la vitalità di cui godono i trasporti a massello nell'Ottocento è ancora ben attestata dallo spazio che il Forni dedicherà loro nel 1866[66].

menti comprovanti ricevimento e consegna degli oggetti, dal n. 1 al n. 40 inclusive, 1797; *Ristauri, Ristretto delle pitture di pubblica ragione esistenti in mano dell'ispettore alle belle arti Pietro Edwards ora custodite nella sala superiore della casa Grimani a San Luca assegnata per un tal uso con intelligenza ed assenso del padrone e restaurata a pubbliche spese*. Nella copia di questa lista presentata alla Deputazione di Belle Arti il 16 maggio 1798 (ibidem) viene ricordata la pala attribuita a Palma il Vecchio della Madonna dell'Orto, precisando che la parte inferiore era moderna.

40. G. Edwards, in Merrifield, 1849; Edwards, *Sommario di tutto l'occorso relativamente agli studi delle bell'arti del disegno nell'interregno democratico di Venezia l'anno 1797*, ms. dell'Archivio dell'Accademia di Venezia (cit. in Marconi-Moschini, 1955, nota 5 p. XXIX).

41. Sulle soppressioni e l'attività svolta dall'Edwards in questa circostanza cfr.: C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, pp. 39-56; Marconi-Moschini, 1955, pp. VIII-IX, XIII, XV, nota 9, p. XXX; A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, pp. 43-69, 106-120, 130-137. Le "Buste Edwards" dell'Archivio di Stato di Venezia (Direzione generale del Demanio, Economato, Edwards – Quadri), "Elenchi e inventari" e "Corrispondenza" contengono una documentazione lacunosa. Sulla fine dell'attività di restauro, cfr. ms. 788/15 del Seminario Patriarcale (*Progetto per una scuola di restauro delle pitture*, pp. 2-3).

42. Ms. 36-37 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze (*Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia istessa...* lettera U, voce "veneti moderni"), passo segnalatomi da Giovanni Previtali.

43. Marconi-Moschini, 1959; Edwards, 1778-1784, referte dell'8 dicembre 1778; 14 luglio 1779; 18 aprile 1780; 28 aprile 1780; 30 novembre 1781; 15 dicembre 1789, pp. 5-6; Venezia, Archivio di Stato, "buste Edwards" cit., Elenchi ed inventari, *Catalogo estratto delle migliori pitture comprese nel catalogo generale dei quadri ... con decreto del Magistrato Civile 10 maggio 1806 consegnati all'Ispettore delle belle arti Edwards...*

44. Ms. 788/15 cit. del Seminario di Venezia.

45. Moschini, 1815, I, p. 124; II, pp. 413-414 (Baldassini che restaura la *Pala Mocenigo* di Giovanni Bellini); G.A. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise*, Venise 1819, p. 19 (Floriani che restaura la *Pala di San Zaccaria* del Giambellino al ritorno dalla Francia); Merrifield, 1849, nota 1 pp. 876-877; Venturi, 1882, p. 379 e nota 5 (il Baldassini restaura il *San Menna* del Veronese prima dell'invio a Modena nel 1811). Sui metodi del Floriani, cfr. Olivato, 1974, p. 84. Tra i restauratori che lavorano a Venezia nella prima metà dell'Ottocento rivela comunque un buon livello operativo Sebastiano Santi il quale nel 1827 e nel 1828 rimuove dalla *Cena in casa di Levi* del Veronese la vernice a sandracca con cui era stata trattata a Parigi e ingrandisce la *Presentazione della Vergine* di Tiziano (cfr. Moschini Marconi, 1962, p. 258; Nepi Scirè, 1984, p. 31).

Capitolo VII
Tra Settecento ed Ottocento

1. X. de Salas, *Miscellanea goyesca*, in "Archivo Español de Arte", 1950, p. 338; Kurz, 1962, p. 59. Mahon, 1962, pp. 467-468; Kurz, 1963, p. 95. Il testo citato dal de Salas ricorda che il quadro del 1777 "a...huit ans de moins que son pendant, défaut que le temps corrige, car mes tableaux ont l'avantage, et j'ai la satisfaction de voir que mes ouvrages gagnent par le temps que leur donne de la viguer de couleur, de l'harmonie".

2. David 1794, ed. 1909, p.269.

3. F. Zapater y Gomez, *Collección de [...] cuadros [...] de Goya precedidos de un epistolario*, Madrid, 1924, p. 63; Kurz, 1962, p. 59. Ecco il testo della lettera di Goya: "No puedo ponderar a V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no le estaban, puen en aquéllas se había desaparecido y destruido enteramente el brio y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía...porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación mas se destruyen, y que aun los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, segun máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumando, ¿ qué ha de suceder cuando le emprende el que carece de sólidos principios? Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre e las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valia, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicacion; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio".

4. J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, III, p. 268, nota.

5. J. Reynolds, *Discourses on Art*, ed. New Haven - London 1975, p. 223 (discorso XII letto il 10 dicembre 1784): "Accident in the hands of an artist who knows how to take the advantage of his hints, will often produce bold and capricious beauties of handling and facility, such as would not have thought of it, or ventured, with his pencil, under the regular restaint of his hand. However, this is fit only on occasions where no correctness of form is required, such as clouds, stumps of trees, rocks, or broken ground. Works produced in an accidental manner, will have the same free unrestrained air as the works of nature, whose particular combinations seem to depend upon accident".

6. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bologna 1802, II, p. 200; cfr. anche: II, pp. 4-5.

7. C. Verri, *Saggio elementare sul disegno*, Milano 1814, p. 107; G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810, p. 199; C. Verri, *Osservazioni sul volume intitolato del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1812; G. Bossi, *Postille alle osservazioni sul volume intitolato del cenacolo di Leonardo*

da Vinci, Milano 1812. Hanno un carattere di critica di costume le vivaci osservazioni di Ugo Foscolo contro il "restauro" del Bossi, cfr. *Ipercalisse,* Zurigo 1815, XII, 22-24, cit. in G. Rocchi, *Camillo Botto...,* in "Restauro", n. 15, 1974, p. 9.

8. *Osservazioni* cit., pp. 73-74.

9. Déon, 1851, pp. 123-124, 125-126, nota 1 p. 162; Forni, 1866, pp. 160-163.

10. Edwards, 1786, H; Emiliani, 1973, pp. 13-14; Incerpi, 1979 e 1982.

11. Cavaceppi, 1768; 1769; 1772; E.Q. Visconti, *Opere,* Milano 1818, III, p. 400; De Rossi, 1826, p. 32; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi Eighteenth Century Restorer* (tesi, Chicago 1958); S. Howard, *Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi,* in "The Art Bulletin", 1964, pp. 177-189; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi and the Origins of Neo-classic sculpture,* in "The Art Quarterly", 1970, pp. 120-133; S. Howard, *ad vocem,* in *Dizionario biografico degli italiani,* XXII, 1959; Ferretti, 1981, pp. 161-162; Rossi Pinelli, 1981, pp. 41-48; Picon, 1983 Rossi Pinelli, 1986, pp. 232-239.

12. Haskell - Penny, 1981, n. 6.

13. Cagiano de Azevedo, 1948, p. 64 (restauro del *Pothos* di Giovanni Pierantoni); Howard, 1962.

14. Sull'Albacini cfr.: De Rossi, 1826, pp. 34-35; F. de Navenne, *Rome, le Palais Farnese et les Farnèse,* Paris, s.d., p. 463; *Museo Nazionale di Napoli - Guida. Parte prima. Antichità,* Napoli 1911, pp. 71, 78-79, 90, 105, 169, 181, 188; A. De Franciscis, *Restauri di Carlo Albacini,* in "Samnium", 1946; Howard, 1962, nota 30 pp. 333-334; Pepe, 1960. Un ricco materiale illustrativo che permette si seguire le statue farnesiane prima e dopo i restauri dell'Albacini si trova in *Le Palais Farnèse,* Roma 1980-1981, planches, 1980 (cfr. R. Vincent, *Les antiques,* pp. 331-351, sulla storia della collezione). Su altri restauratori attivi a Roma alla fine del Settecento vedi: in "Memorie enciclopedie romane", III, 1806, pp. 84-93 (Vincenzo Pacetti); De Rossi, 1826, pp. 33-36 (integrazione del *Nilo* di Gaspare Sibilla; panneggio di Giovanni Pierantoni sull'*Antinoo* Braschi; restauri a statue di animali di Francesco Franzoni); Cagiano, 1948, pp. 57 (Piranesi), 63; Howard, 1962; D. Irwin, *Gavin Hamilton: archeologist, painter and dealer,* in "The Art Bulletin", 1962, pp. 90-92.

15. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain,* Cambridge 1882, p. 68; De Rossi, 1826, pp. 25-26, 37, in particolare; M. Pavan, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles",* in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte", 1976; pp. 219-244; Conti, 1981, pp. 69-70; Rossi Pinelli, 1986, pp. 239-244.

16. Rossi Pinelli, 1981, fig. 3; Haskell - Penny, 1981, p. 124.

17. L.O. Larsson, *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen,* in "Konsthistorisk Tidskrift", 1969, pp. 23-46; Oechslin, 1974 Pavan, cit., 1976, p. 242; L. Beschi, recensione a D. Ohly, *Die Aegineten,* I, München, 1976, in "Prospettiva", n. 11, 1977, pp. 62-66; Rossi Pinelli, 1986, pp. 242-246.

18. In tal senso si esprime, particolarmente, Robert Haydon (Pavan, cit., 1976, p. 229). Su Canova e la conoscenza anatomica cfr. M. Ferretti, *Il notomista e il canonico,* in *I materiali dell'Istituto delle Scienza,* catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 110-112.

19. A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et addressées à Mr. Canova sur les Marbres d'Elgin à Athènes,* Paris 1818, pp. 20, 81, 82, 87; W. von Humboldt, *Briefe 1802-1805,* München 1952, pp. 241, 262, 270; Rossi Pinelli, 1981, pp. 50-51; E. e J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea,* in "Storia d'Italia - Annali 5", Torino 1982, p. 646; Rossi Pinelli, 1986, pp. 241-245.

20. *Lettera di G.G.D.R.* 1788, pp. 247-248.

21. Previtali, 1964; E.H. Gombrich, *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione,* Napoli 1985.

22. Su Ignazio Hugford, anche quale restauratore, cfr.: A. Comolli, *Vita... di Raffaello,* Roma 1790, nota 62, pp. 50-51 (restauro della copia Rinuccini della *Sacra Famiglia Canigiani,* cfr.: Cavalcaselle, 1882-1885, I, nota 3, p. 307; von Sonnberg, 1983, p. 16); M. Marangoni, *La pittura fiorentina del Settecento,* in "Rivista d'Arte", 1912, p. 100; J. Fleming, *The Hugfords of Florence,* in "The Connoisseur", 1955, II, pp. 106-110; Previtali, 1964, pp. 222-223. Il Lanzi in una lettera aggiunta dal Ticozzi al Bottari (1754-1773, ed. 1825, VIII, pp. 7-8) ricorda che lo Hugford era stato il consulente del Richa per i "giudizi pittorici" espressi nella sua opera sulle chiese di Firenze.

Per altri episodi connessi alla fortuna dei primitivi in Toscana: L. Lanzi, *La real galleria di Firenze,* Firenze 1782 (dal tomo XLVII del "Giornale de' letterati"; anastatica, Firenze 1982), pp. 67-72; A. Lumachi, *Memorie istoriche dell'antichissima basilica di San Giovanni Battista di Firenze,* Firenze 1782, pp. 136-144 (restauro ai mosaici nel 1781-1782); Cicognara, 1825, p. 9; Forni, 1866, p. 22; Milanesi, I, 1878, nota p. 645; *Pacini, Sante,* ad vocem, in Thieme-Becker, 1932; U. Procacci, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771,* in "Rivista d'Arte", 1932, pp. 218-223; R. Longhi, *Il più bel frammento degli affreschi del Carmine di Spinello Aretino,* in "Paragone", n. 131, 1960, pp. 33-35; in *Opere complete,* VII, Firenze 1974, pp. 101-103; Previtali, 1964, pp. 86-92, 175-184, 221-226.

23. C. Verri, 1814, pp. 107-108.

24. A.O. Quintavalle, *La R. Galleria di Parma,* Roma 1939, p. 5; F. Zeri, *Diari di lavoro,* Bergamo 1971, pp. 13-14 e nota 6 pp. 14-15; sulla collezione Tacoli Canacci ho tenuto presenti le verifiche compiute da Alessandria Talignani (*La collezione Tacoli Canacci,* tesi di laurea rel. M. Ferretti, anno 1984-1985), mentre per le cornici di primitivi nelle collezioni fra Sette e Ottocento mi è gradito segnalare le verifiche compiute nella tesi di Caterina Pieri di cui sono stato relatore nel 1987.

25. K. Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte,* trad., Roma 1964, pp. 44-45; il testo è stato richiamato in rapporto ai "revivals" ottocenteschi da Enrico Castelnuovo (*Arte e rivoluzione industriale,* in "Paragone", n. 237, 1969, p. 22; rist. in "Arte, industria, rivoluzioni", Torino 1985, pp. 93-94).

26. E. Despois, 1868 (su Eugène Despois, 1818-1876, antibonapartista sotto il secondo impero, cfr. *Dictionnaire de biographie française,* XI, 1967, pp. 6-7); L. Courajod, 1878-1879; S.J. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution,* in "The American Historical Review", ottobre 1954; L. Réau,

1959; E. Castelnuovo, *Arti e Rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 13-14, 1981, pp. 5-20; in *Arte, industria, rivoluzioni*, cit., pp. 125-158. Cfr. Conti, 1973, p. 345 per un ulteriore orientamento su alcuni di questi testi.

27. B. de Montfaucon, *Les monumentes de la monarchie françoise*, Paris 1729-1733 (se ne ricordi la singolare importanza per la fortuna dell'arte del Medioevo, anche in episodi di interpretazione grafica come la riproduzione della tappezzeria di Bayeux).

28. Sulle fusioni di oreficerie medievali, cfr.: L. Courajod, 1878-1879, pp. 174-175, 179-181, 182-183.

29. H.B. Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Paris 1794; sull'origine del termine "vandalisme", cfr. Réau, 1959, I, p. 13.

30. Despois, 1868, pp. 203, 222; Courajod, 1878-1879, nota 1 p. 489, p. 522; *Procès verbaux de la Commission des Monuments*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", III, XVII, 1901, pp. 16-19; Réau, 1959, I, pp. 362, 380-382.

31. Victor Hugo, *Guerre aux Démolisseurs*, in "Revue des deux mondes", V, 1832, I, pp. 607-622 (I ed. 1825); C. de Montalambert, 1833, e *De l'attitude du Vandalisme en 1838*, in *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (fragments)*, Paris 1839, pp. 1-69 e 205-243; Despois, 1868 p. 221; Réau, 1958, I, pp. 267-268, 382, II, pp. 14-43.

32. Courajod, 1878-1879, pp. 172-173; Cabanes-Nass, *La névrose révolutionnaire*, Paris 1924², nota 1, p. 4; Réau, 1959, I, p. 230-231. Sui frammenti impiegati come materiali di fondazione recentemente recuperati cfr. A. Erlande Brandenbourg - M. Fleuty - F. Giscard d'Estaing, *Les rois retrouvés*, Paris 1978. Sul progetto di David di costruire con questi ed altri frammenti della feudalità rovesciata un colosso dedicato al *Popolo francese come Ercole*, cfr.; L. Courajod, *La statue de Louis XV executée par J.B. Lemoine*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1875, II, nota 3 pp. 52-53.

33. Despois, 1868, pp. 198, 203-214; Courajod, 1878-1879, pp. 490, 543-547; P. Vitry - G. Brière, *L'Eglise Abbatiale de Saint - Denis et ses Tombeaux*, Paris 1906, pp. 90-95; Cabanes-Nass, 1924, cit., II, pp. 7-11, 59-60; Réau, 1959, I, pp. 226-227.

34. Courajod, 1878-79, p. 520; Réau, 1959, I, p. 217; sul caso della vendita di opere requisite alla Galleria di Firenze cfr.: P. Rosenberg, in *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1977, pp. 95-98.

35. E. Viollet-le-Duc, 1866, p. 22; Courajod, 1878-1879, pp. 186, 201-204, 205-206, 210-211, 524-525, 547, 553; F. Benoit, *L'Art sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897, pp. 119-120; Vitry-Brière, 1906, cit., pp. 95-98; M. Beaulieu-M. Aubert, *Musée National du Louvre - Description raisonné des sculptures...*, I, *Moyen Age*, Paris 1950, pp. 197-198; Emile-Mâle, 1956, pp. 388-389; Réau, 1959, II, pp. 226-227.

36. Viollet-le-Duc, 1866, pp. 22-23; Vitry-Brière, 1906, cit., pp. 99-104; Beaulieu-Aubert, 1950, cit., pp. 11-12; Réau cit., II, pp. 48-50, 65-72, 107-109; *Eugène Viollet-le-Duc*, catalogo della mostra, Paris 1965, pp. 78-81; Castelnuovo, 1981, cit., ed. 1985, pp. 147-148.

37. F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre*, I, ed. 1861, pp. XXXI-XLII; E. Despois, 1868, pp. 169-176; L. Courajod, 1878-1879, pp. 494-500; F. Benoit, *L'art sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897, pp. 110-113; *La Commission*, 1909; David, 1793.

38. Picault, 1793, ed. 1859, IX, pp. 515-516.

39. Ivi, p. 508 in particolare.

40. Picault, 1793. Nel 1853 (*Report*, 1853, p. 91) il commerciante John Nieuwenhuys osservava a proposito dell'*Imbarco della Regina di Saba* di Claude che le foderature eseguite in Francia alla fine del Settecento tendevano a staccarsi dalla tela originale per la cattiva adesione della colla o della pasta che erano state adoperate.

41. F.T. Hacquin, *Un mot au citoyen Picault sur son mémoire relatif à la restauration des tableaux du Muséum*, Paris, l'an II. Sui dipinti della Galleria Penthièvre cfr. W. Vitzthum, *La Galerie de la Vrillière*, in "L'Oeil", dicembre 1966, pp. 23-31.

42. Su J.-P. Lebrun cfr.: *La Commission du Museum*, 1909, pp. 97, 102-104; Emile-Mâle, 1956. Dei suoi scritti legati all'attività del museo si ricordano: *Réflexions sur le Muséum National par le citoyen Lebrun*, Paris 1792; *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National...*, Paris, l'an III (a pp. 20-21 le idee sulle puliture in parte analoghe a quelle dell'Edwards, oltre alle precisazioni sui metodi stessi di pulitura e la loro eventuale pericolosità a p. 19).

43. Su David e l'intervento col quale fa sopprimere la commissione del Museo, cfr.: David, 1793 e 1794; D.L. Dowd, *Jacques Louis David, Artist Member of the Committee of General Security*, in "The American Historical review", 1951-1952, pp. 871-892; D.L. Dowd, in *Studies in modern European history in honor of Franklin Charles Palm*, New York 1956, pp. 105-128.

44. David, 1794. Per i lavori di restauro eseguiti al tempo della Commission du Muséum (per alcune segnalazioni cfr. Conti, 1973, p. 246) cfr.: Engerand, 1900, p. 532; *La Commission*, 1909. Il Martin (1794) accusa David di inesattezza per la denuncia della foderatura dei Vernet e ne attribuisce le sbollature alla cattiva imprimitura fatta con troppo litargirio, dall'indice degli "Archives de l'Art Français" del 1909 risultano invece numerosi pagamenti per interventi sulle sue tele.

45. G. Bouquier, *Rapport et projet de decret relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum National*, Paris l'an II (1794), pp. 2-4.

46. Oltre agli scritti di Picault e Lebrun, sui progetti di concorso cfr.: Bouquier cit.; Martin, 1794; L. Tuety, *Procès-verbaux de la Commission Temporaire des arts*, Paris 1912-1917, pp. 667-673.

47. *La Commission du Muséum*, 1909, pp. 97, 102-104; Emile-Mâle, 1956; R. Longhi, *Pontormo: un ritratto giovanile*, in "Paragone", n. 217, 1968, pp. 58-60; in *Opere complete*, VII**, Firenze 1976, pp. 93-94.

48. Sulle requisizioni di opere per il Musée Central des Arts cfr.: M.L. Blumer, *Catalogues des peintures transportées de l'Italie en France de*

1796 à 1814, in "Bulletin de la Société de l'Art Français", 1936, II, pp. 244-348; C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoleon and the Creation of the Louvre*, London 1965; Haskell - Penny, 1981, pp. 132-143 (che inquadrano molto bene il problema attraverso la discussione sulle statue antiche). Sui metodi di restauro ed in particolare sui trasporti: Millin, 1806, III, pp. 435-438; J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Göttingen 1798-1808, III, pp. 403-412; Steinmann, 1917; Incerpi, 1979; Emile-Mâle, 1983; Nonfarmale, 1983. Sul restauro di questi primi quadri provenienti dal Belgio e la congestione dei laboratori: Emile-Mâle, 1956, p. 409; Emile-Mâle, 1964, pp. 156, 165-166; C. Gould 1965 cit., pp. 74-75.

49. I "memoires" di Hacquin sui metodi di foderatura sono segnalati da Gilberte Emile-Mâle (1956, nota 1, p. 409) e si trovano nell'archivio dei Musées Nationaux (Procés - verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, p. 16, 14 e 27 maggio 1798); il metodo è descritto, ancora, da G. Emile-Mâle, 1983, p. 228. Cfr. Incerpi, 1979, p. 223 per la diversa colla usata nel trasporto da tela su tela del *Ritratto del Cardinal Bentivoglio* di Van Dyck.

50. G. Mengozzi, *Lettera intorno alle pitture di Raffaello esistenti in Foligno*, in *Antologia romana*, III, 1776-1777, pp. 321-325; *Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno*, Paris, l'an X (1802), pp. 43-52 (relazione sul trasporto, trad. in M. Prunetti, *Saggio pittorico*, Roma 1818, pp. 139-145), 63; Forni, 1866, p. 107; Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota 2 p. 189; D. Redig de Campos, *La "Madonna di Foligno", di Raffaello - Note sulla storia e i suoi restauri*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae", München 1961, pp. 184-197. Il *Rapport à l'Institut National sur la Vierge de Foligno par les Citoyens Guyton, Vincent, Taunay et Berthollet*, in forma più ampia della relazione del 1802, è stato pubblicato in P. Lacroix, *Restauration des tableaux de Raphael*, in "Revue universelle des arts", IX, 1859, pp. 220-228; in J.D. Passavant, *Raphael...*, II, Paris 1860, pp. 622-629; passi ed estratti anche in: Paillot de Montabert, 1829-1830, IX, pp. 704-707; Horsin-Déon, 1851, pp. 6-11.

51. Richardson, 1728, III, p. 144; J.B.P. Lebrun, *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement venant des premier et second envois de Milan, Crémone, Parme, Plaisance, Modène, Cento et Bologne...*, Paris l'an VI, pp. 18-21; Passavant, 1839, II, p. 172; Cavalcaselle, 1882-1885, III, nota 1 p. 79; G. Emile-Mâle, 1983; A. Mazza, in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1983, pp. 94-98; Nonfarmale, 1983.

52. U. Hegner, *Auch ich war in Paris*, in *Gesammelte Schriften*, Berlin 1824, p. 308 (riserve di David sui restauri del museo); J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, III, p. 268; A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova...*, Firenze 1864, p. 243; Passavant, 1839, trad. 1882-1891 II, p. 334; Cavalcaselle, 1882-1885, III, nota 1, p. 262 e pp. 247-248; G. Emile-Mâle, *La Transfiguration de Raphael, quelques documents sur son séjour à Paris (1798-1815)*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana*, 1960-1961, pp. 225-236.
Su Mathias Bartolomaeus Röser cfr.: *La Commission*, 1909, pp. 166-171; il Passavant lamenta quasi sempre la cattiva riuscita dei ritocchi eseguiti nel museo napoleonico, cfr. 1839, trad., cit., II, pp. 16, 172, 311.

53. Passavant, 1839, II, pp. 145, 281-282, 284, 288; Geffroy, in Thieme-Becker 1907; Steinmann, 1917 p. 14. Di un importante trasporto di Hacquin (secondo quanto mi confermava Gilberte Emile-Mâle il 27 gennaio 1971), l'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello, non abbiamo notizie sulle peculiarità tecniche, cfr. D. Redig de Campos, *L'Incoronazione della Madonna di Raffaello ed il suo restauro*, in "Fede ed arte", 1958, pp. 343-348. Fra gli altri dipinti italiani trasportati dopo il trasferimento a Parigi si possono ricordare il Giambellino di San Zaccaria, la pala del Garofalo della Galleria Estense e l'*Immacolata Concezione* di Gerolamo Mazzola Bedoli della Pinacoteca Nazionale di Parma di cui recentemente Silvia Baroni e Camillo Tarozzi hanno eseguito un nuovo trasporto.

Nell'ambito dell'attività del museo, si conosce un probabile restauro di Lebrun, la *Madonna dell'impannata* di Raffaello (Steinmann, 1917, p. 23), già restaurata da Vittorio Sampieri nel 1796 (*Raffaello a Firenze*, cat. della mostra, Firenze, 1984, p. 168). Sui restauri ai dipinti provenienti da Firenze cfr.: Forni, 1866, p. 107; F. Beaucamp, *Le peintre Lillois Jean-Baptiste Wicar*, Lille 1939, note pp. 316-318; Emile-Mâle, 1979; Incerpi, 1979.

54. De Burtin, 1808, I, pp. 422-423, 438; Secco-Suardo, 1866, cap. II; M. Hours, *Radiographies des tableaux de Léonard de Vinci*, in "Revue des arts", 1952, p. 234.

55. B. Marconi, *The Transfer of Panel Paintings on Linen by Ssidorov*, in *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston 1965, pp. 246-254; Marijnissen, 1967, I, pp. 46-49, II, note 150-183 (con notizie e bibliografia sui trasporti ottocenteschi in Belgio).

56. Su Giacomo Succi (morto a Roma nel 1809) cfr.: *Maniera di trasportare in tela le pitture a fresco*, in "Antologia romana", III, 1776-1777, pp. 361-362; Lanzi, 1809, V, p. 278; G. Alberghetti, *Compendio della storia della città di Imola*, Imola 1810, II, p. 128; *Due lettere critiche sull'opuscolo Descrizione del giardino della Viola nella città di Bologna*, Imola 1816, pp. 15-19; Cicognara, 1825, pp. 10-11; Giordani, 1840, pp. 11-18 e note 15 e 20; G. Giordani in Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844, II, nota 1 pp. 40-41; M. Gualandi, *Tre giorni a Bologna*, Bologna 1850, p. 20; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 219, 229, 245-246 e nota; A. Presenzini, *Vita ed opere del pittore Andrea Camassei*, Assisi 1880, pp. 94-97, 247, 248; G. Villa, *Guida pittorica d'Imola dell'Abate Giovanni Villa con note aggiunte di Guido Gambetti* (1794), Bologna 1925, pp. 26 (soffitti dipinti da Giacomo Succi in Palazzo Sassatelli), 29-30; *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra, Cento 1967, p. XXVII; A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967, p. 58, n. 209; Conti, 1973, pp. 248-249; O. Baracchi Giovannardi, *Il modenese Antonio Boccolari e l'arte di "strappare" gli affreschi dal muro*, in "Atti e memorie" (dep. di

storia patria per le antiche
cie modenesi), 1984, p.
Mazza, in *Il museo come*
ma, catalogo della mostra
1985, pp. 66-67.

57. Cicognara, 1825, p
Giordani, 1840, pp. 10-11
Regionale, 1906, nota 1
Castelnuovo, *Un pittore*
alla corte di Avignone,
1962, p. 160 (nel 1819 si
eseguire trasporti ad A
Incerpi, 1979, p. 220 e n
226; Conti, 1981, p. 71.
mento eseguito a Firer
Barret è riconoscibile in
donna attribuita a Sebast
nardi dei depositi delle
Firenze, n. 6106 dell'
1890.

58. Cicognara, 1825;
Valeri, 1908, pp. 10-14.
F. Mariotti, *Legislazione*
arti, Sezione Provincie
Lombarde, n. 2490-24
Muraro, 1960, p. 32.

59. *Descrizione delle*
Giardino della Viola ne
Bologna, Venezia 1812,
lettere critiche sull'opus
zione del Giardino della
città di Bologna, Imola
13, 14, 16; G. Mel
"L'ape italiana", Roma
XVI e XXXI; M. Gual
solerte foglio settimanal
n. 47, p. 128, nota 6
1840, pp. 17, 18, 2
1840, nota 2 p. 9;
Istoria della vita e de
Giulio Pippi romano
1842, appendici, pp. 1
1847, nota p. 17; H
1851, p. 17; Forni,
Secco-Suardo, 1866,
229; Milanesi, 1878
1878, p. 702; VI. 188
466; Cagiano de Aze
pp. 72-73; A. Prand
Villa Lante al Gian
1954, pp. 13-15; D
Galleria Borghese.
Roma 1959, pp. 1
Posner, *Annibale Ca*
School. The Painting
Chapel, in "Arte an
na", 1960, p. 397;
p. 6 e nota 25 p. 10;
pp. 144-147, 149-15
Pellegrino Succi semb
seguita stancamente
della politica di tutel
pontificio, cfr. F. B
tomba François di
della mostra, Città

storia patria per le antiche provincie modenesi), 1984, p. 333; A. Mazza, in *Il museo come programma*, catalogo della mostra, Imola, 1985, pp. 66-67.

57. Cicognara, 1825, pp. 9-10; Giordani, 1840, pp. 10-11; Ufficio Regionale, 1906, nota 1 p. 26; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 160 (nel 1819 si offre per eseguire trasporti ad Avignone); Incerpi, 1979, p. 220 e nota 17 p. 226; Conti, 1981, p. 71. L'esperimento eseguito a Firenze dalla Barret è riconoscibile in una Madonna attribuita a Sebastiano Mainardi dei depositi delle Gallerie di Firenze, n. 6106 dell'inventario 1890.

58. Cicognara, 1825; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 10-14, 21, 23, 26; F. Mariotti, *Legislazione delle belle arti*, Sezione Provincie Venete e Lombarde, n. 2490-240, cit. in Murato, 1960, p. 32.

59. *Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Venezia 1812, p. 23; *Due lettere critiche sull'opuscolo descrizione del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Imola 1816, pp. 13, 14, 16; G. Melchiorri, in "L'ape italiana", Roma 1835, tavv. XVI e XXXI; M. Gualandi, in "Il solerte foglio settimanale...", 1839, n. 47, p. 128, nota 6; Giordani, 1840, pp. 17, 18, 21-22; Zeni, 1840, nota 2 p. 9; C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi romano*, Mantova 1842, appendici, pp. L-LII; Dyce, 1847, nota p. 17; Horsin Déon, 1851, p. 17; Forni, 1866, p. 22; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 229; Milanesi, 1878-1885, III, 1878, p. 702; VI, 1881, nota 3 p. 466; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 72-73; A. Prandi-T. Steinby, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1954, pp. 13-15; Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959, pp. 128, 227; D. Posner, *Annibale Carracci and his School. The Paintings of Herrera Chapel*, in "Arte antica e moderna", 1960, p. 397; Hueck, 1980, p. 6 e nota 25 p. 10; Hueck, 1981, pp. 144-147, 149-152. L'attività di Pellegrino Succi sembra essere proseguita stancamente nell'ambito della politica di tutela del governo pontificio, cfr. F. Buranelli in *La tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1987, pp. 183-184 (nel 1863 stacco degli affreschi della Tomba François).

60. *Segreto chimico per trasportare le pitture dal muro sulla tela*, in "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ecc.", II, 1806, pp. 37-41 (sui trasporti eseguiti dal medico Nicola Martelli, con atteggiamento analogo a quello rivelato poi dallo Horsin Déon rispetto alla matericità dell'affresco: "...il ruvido, la squallidezza, ed il secco, effetti inseparabili della calce, sono il peccato originale della pittura a fresco. Ora egli colla sua medicatura le ha resi questi nuovi insoliti pregi facendola comparire florida, morbida e pastosa, emula de' quadri ad olio"); *National Gallery Acquisitions 1953-1962*, London 1963, nota 1 p. 27; Hueck, 1981, pp. 145, 149.

61. G. Branchi, *Lettera del Prof. Branchi al Sig. Sebastiano Ciampi sopra gl'ingredienti di vari musaici e di varie antiche pitture*, in S. Ciampi, *Notizie inedite della segrestia de' belli arredi*, Firenze 1810, appendice, pp. 3-25; Cicognara, 1825, pp. 3-4; G. Branchi, *Sopra alcuni colori che nei secoli XIV e XV furono adoperati per le pitture dell'insigne Camposanto di Pisa, e sulla composizione dell'intonaco che fu fatto per le pitture medesime*, in "Nuovo giornale de' letterati", Pisa 1836, pp. 93-116; rist. in "Bollettino dell'Istituto centrale di restauro", n. 7-8, 1951, pp. 85-98; Zeni, 1840; Botti, 1864, pp. 30, 39.

62. Zeni, 1840; G. Fiocco, *Un affresco di Bernardo Parenzano*, in "Bollettino d'arte", 1931-1932, pp. 433-439; notizie abbastanza ampie dello Zeni nel Ms. P.D. 307 XVII della biblioteca del Museo Correr di Venezia, cfr. Conti, 1973, p. 250.

63. *Omaggio di riconoscenza al nobile signore Filippo Balbi...*, Venezia 1819, p. 8. Su di lui e gli affreschi della Soranza cfr.: Cicognara, 1825, pp. 11-12; L. Cicognara, *Lettere inedite... ad Antonio Canova*, Padova 1839, p. 31; R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Venezia 1939, pp. 37-43; R. Pallucchini, *Restauri veronesiani*, in "Le arti", 1939-1940, pp. 29-30; G. Bordignon Favero, *La villa Soranza di Michele Sanmicheli a Calstelfranco Veneto*, Treviso 1958; L. Crosato, *Di un putto della Soranza*, in "Arte Veneta", 1959-1960, p. 202; G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del duomo...*, Castelfranco 1965, pp. 41-43; B. Rupprecht, *Sanmichelis Villa Soranza*, in "Festschrift Ulrich Middeldorf", Berlin 1968, pp. 324-332; G. Schweikhart, *Paolo Veronese in der Villa Soranza*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1971, pp. 187-205.

64. S. Stratico, ms. It. IV, 334 della Biblioteca Marciana di Venezia (1820), cc. 524-525; Paillot de Montabert, 1829-1830, IX, pp. 707-708; Curti, 1864, p. 359; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 220; Ufficio regionale, 1906, pp. 22-36, 40-54; L. Beltrami, *Il Cenacolo di Leonardo...*, Milano 1908, pp. 35-37; Malaguzzi Valeri, 1908, p. 33; L. Beltrami, *I dipinti di Bernardino Luini alla villa Rabia detta "la Pelucca"*, Milano 1911, pp. 55-58, 61; Cavenaghi, 1912, p. 495; A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956, pp. 99-100; Conti, 1973, p. 250.

65. "Gazzetta di Bologna" n. 85, 24 ottobre 1806; Cicognara, 1825, p. 10; Giordani, 1840, pp. 18-19; Secco-Suardo, ed. cit., 1866, p. 220; Venturi, 1882, pp. 377-378, 424, 430; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, pp. 48-49; C. Caccia Scarafoni, *Un affresco ritrovato del Garofalo*, in "Bollettino d'arte", 1958, pp. 88-92; A.C. Quintavalle, in *Arte in Emilia 1960-1961*, catalogo della mostra Parma 1961, pp. 62-64; S. Béguin, in *Mostra di Niccolò dell'Abate*, Bologna 1969, pp. 47-48, 53-55; *Per Niccolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Modena 1970, pp. 16-27, 32-49; Conti, 1973, p. 251; O. Baracchi Giovannardi, cit., 1984, pp. 319-410.

66. *Report from the Select Committee on Fine Arts*, London 1842, p. 31 (cfr. anche la segnalazione di un metodo che applicava a diretto contatto con la pittura da trasportare carta assorbente); Déon, 1851, pp. 14-15; Secco-Suardo, ed., cit., 1866, pp. 222-228.

Capitolo VIII
Il restauro fra accademia e romanticismo

1. P. Palmaroli, lettera del 10 settembre 1810, in "Memorie enciclopediche romane", V, 1810, pp. 127-128. Alcune delle vicende rela-

1. Restaurazione pontificia

Il clima triste di Roma, che non è più la capitale europea del neoclassicismo come ai tempi di Pio VI e che è stata spogliata dei capolavori ceduti alla Francia col trattato di Tolentino,
127 si percepisce bene da quanto accade alla *Deposizione* di Daniele da Volterra. Lo stesso restauratore Pietro Palmaroli rievoca le circostanze in cui matura la decisione di eseguire il distacco di un dipinto che si considerava secondo solamente alla *Trasfigurazione* di Raffaello (un'opera che nessuno poteva allora prevedere potesse mai tornare da Parigi), e che, dopo un infelice tentativo di trasporto a massello del 1798 (affrontato senza "principio d'arte, e senza genio", aveva portato al crollo della volta della cappella), era rimasto in balia delle intemperie, della pioggia, dei rifiuti che i soldati alloggiati nell'ex convento gettavano tra le rovine.

Ciò che avvenne fra il primo tentativo ed il momento in cui (1809-1810) intervenne Pietro Palmaroli non è chiaro; l'affresco restò comunque esposto alle intemperie per undici anni ed il restauratore romano provvide a trasportarlo su una tela con una tecnica che conservava una certa grossezza dell'intonaco. Non potendo, poi, eseguire i restauri ad olio né con vernice a mastice, che sarebbe stata assorbita dal muro facendo polverizzare il colore, ricorse ad un "encausto"; i "linimenti di grasso e di untume" lamentati dal Cicognara. Questo trattamento rimase sulla pittura finché, precisa lo Zeni, il Camuccini nel 1821 non la fece pulire riportandola a quello stato originale "di sparuta ma non contraffatta esistenza[1]. Conosceremo meglio la tecnica di Palmaroli non appena saranno pubblicate le osservazioni che ha permesso il recente intervento di Jéraldine Albers sulla lunetta con
128 il *Matrimonio della Vergine*, un affresco che Palmaroli aveva staccato dalla cappella della Rovere in Trinità dei Monti come prova per il più impegnativo trasporto del Daniele da Volterra[2].

I primi provvedimenti di tutela che lo stato della Chiesa prende all'indomani del trattato di Tolentino (con il chirografo Chiaromonti del 1802) vogliono arginare l'impoverimento in cui si era trovato il patrimonio artistico con le requisizioni francesi, e la vicenda della *Deposizione* ci ricorda bene la situazione non felice in cui questo patrimonio si trova anche quando Roma diviene la "seconda città dell'impero". Con la Restaurazione, l'insperato ritorno delle opere d'arte sembra restituire a Roma il vecchio ruolo di capitale delle arti dell'Europa neoclassica, e nasce un vero e proprio programma di riqualificazione e di prestigio nella gestione del patrimonio artistico. I dipinti restituiti costituiscono, su invito degli alleati, la nuova Pinacoteca Vaticana, un istituto cioè che ne facilitasse lo studio da parte degli artisti. Un vero e proprio programma di restauri vuole adesso smentire la fama di trascuratezza del patrimonio artistico che tante volte la propaganda francese aveva ribadito nel presentare le requisizioni come un salvataggio dei

capolavori dall'incuria clericale.

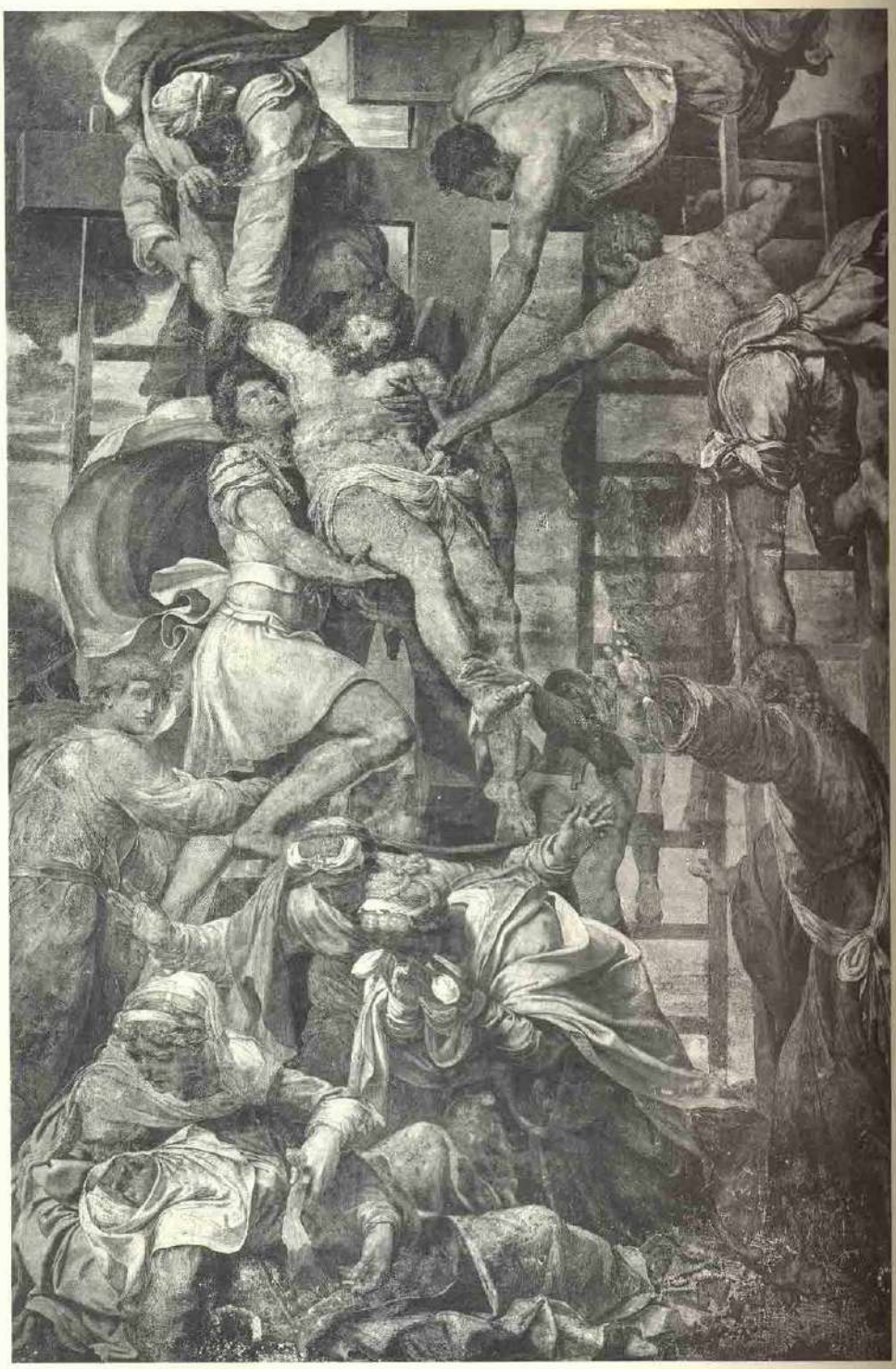
Vincenzo Camuccini fa rimuovere i "malconsigliati impiastri" dalla *Deposizione* di Daniele da Volterra in quanto Ispettore alle Pubbliche Pitture, incarico che ricopre dal 1814, un ruolo di supervisione e di controllo (anche per categorie di spesa) non dissimile a quello che l'Edwards aveva ricoperto a Venezia. Questi interventi si accompagnano ai restauri edilizi ed alle nuove decorazioni che caratterizzano tante chiese di Roma e di cui constatiamo la vasta portata non appena mettiamo a confronto le opere che vi si trovano attualmente con quelle citate nella guida settecentesca del Titi. Si inseriscono in un vero e proprio programma di riqualificazione e aggiornamento degli edifici di culto, compiuto con intenti decisamente selettivi ma che non dimentica certamente il prestigio di Roma come capitale delle arti.

Forse proprio per questo mostrano una scelta molto attenta dei migliori capolavori di ogni stile. Passandoli in rassegna dal 1814 al 1823, si incontrano Reni e Domenichino, le *Sibille* di Raffaello e Sebastiano del Piombo, i Caravaggio di Santa Maria del Popolo e i Van Baburen di San Pietro in Montorio, o gli affreschi di Mattia Preti in Sant'Andrea della Valle. Non si dimenticano alcuni dipinti murali quattrocenteschi come quelli di Filippino Lippi alla Minerva e del Pinturicchio all'Aracoeli e Santa Maria del Popolo. Nella cappella Branda di Castiglione in San Clemente, Pietro Palmaroli restaura gli affreschi di Masolino, con le vaste integrazioni e ridipinture che li hanno caratterizzati fino agli interventi più recenti e che restano nelle parti distrutte della *Crocifissione*[3].

A parte il Camuccini stesso ed il fratello Pietro, eseguono gli interventi il Palmaroli o Giuseppe Candida, restauratore ed estrattista di cui sappiamo che si era formato a Venezia; dipinti tuttora in buone condizioni come i Van Baburen di San Pietro in Montorio ed i Caravaggio di Santa Maria del Popolo testimoniano la serietà con la quale veniva condotto il lavoro, ed anche un buon saggio di trasporto come l'affresco di Melozzo da Forlì col Platina rientra in questa serie di restauri. Collegati a programmi di riqualificazione dell'ambiente e dell'arredo delle chiese di Roma, i restauri che si volgono ai cicli di affreschi o mosaici hanno sempre un carattere fortemente integrativo. La non comune bravura nel saper accompagnare le integrazioni al mosaico originale dei lavori diretti dal Camuccini si rivela bene nella volta anulare di Santa Costanza (1834-1840), un'integrazione veramente notevole per la grande estensione delle parti rifatte e l'intelligenza del mosaico tardo-antico[4]. 129, 130

Altrove, come per le Terze Logge restaurate da Filippo Agricola fra il 1838 ed il 1842, l'individuazione delle integrazioni è affidata ad una descrizione, ma per le parti rifatte ex novo, non per gli insidiosi ritocchi con cui si rinfresca la pittura danneggiata[5]. È un tipo di restauro che sembra ancora rielaborare i precetti del Maratta e dove, per attitudine piuttosto accademica che neoclassica, ci si sente autorizzati ad interpretare ciò che è venuto meno, o deve essere "ravvivato", secondo le norme di buona scuola. Non dimentichiamo che queste opere vengono viste nella prospettiva della loro funzione di decoro e di didattica per gli artisti e devono rispondere a norme che le rendano adatte a tale funzione; d'altronde attraverso queste norme sarà possibile trovare sempre una soluzione che restituisca completezza formale e decorativa, tale da adempiere alla stessa funzione delle parti originali perdute, al di là di una corrispondenza esatta in ogni particolare.

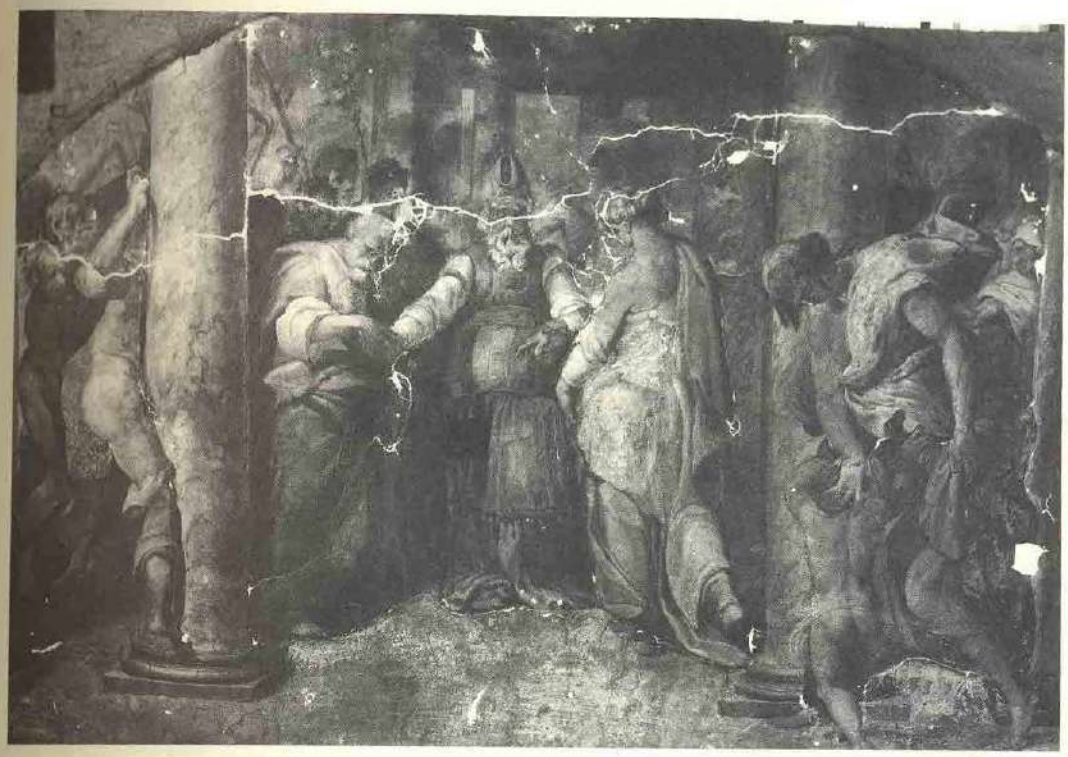
Il clima in cui avvengono questi restauri è molto ben esemplificato dalle osservazioni dell'Agricola sulle finiture a secco nelle Stanze di Raffaello che aveva restaurato nel 1839, contro chi voleva che i dipinti fossero eseguiti interamente a buon fresco (secondo un modello di creatività immediata, romantica) egli replica che Raffaello non seguiva "la sua prima istantanea idea" ma "operando soleva talora cambiare in meglio". Le Stanze "sono

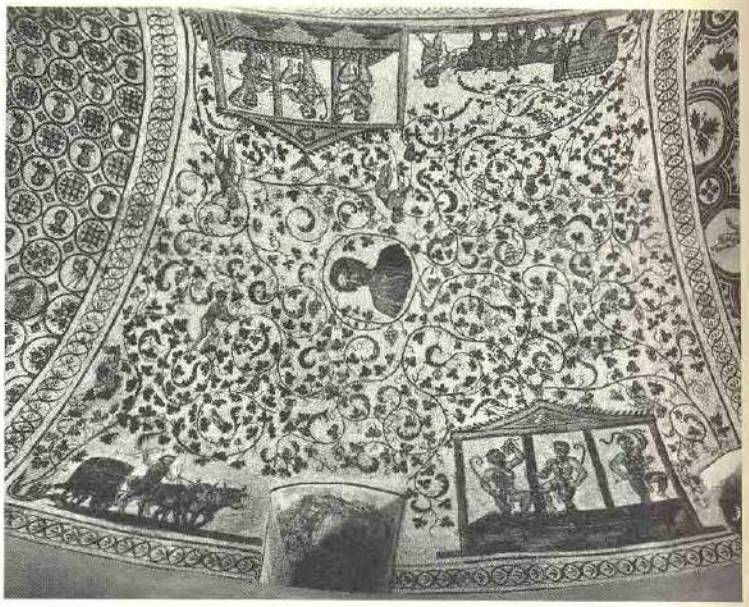


127. Daniele
Deposizione;
da Pietro Pal
Roma, Trinit

127. Daniele da Volterra, Deposizione; affresco staccato da Pietro Palmaroli, 1809-1810. Roma, Trinità dei Monti.

128. Pellegrino Tibaldi e Marco Pino, Matrimonio della Vergine; affresco staccato da Pietro Palmaroli, 1809. Roma, Accademia di Francia.





129. Particolare dei mosaici paleocristiani; restaurati sotto la direzione di Pietro Camuccini, 1834-1840.
Roma, Mausoleo di Santa Costanza.

130. Schema che evidenzia le parti originali del mosaico integrato nel restauro diretto da Pietro Camuccini (da G. Matthiae, Roma 1967).
Roma, Mausoleo di Santa Costanza.

bensì dipinte a fresco, ma ritocche assolutamente con mestiche che più non conosciamo, ed in moltissimi luoghi anche a tratti colorati, dagli autori medesimi che così intendevano armonizzare siffatte opere di tanta grandezza, non potendole condurre di un getto, come da qualche moderno artefice si pretende"[6].

I restauri dei dipinti a cui si riconosceva una piena dignità di opera d'arte dovevano avvenire col consenso dell'ispettore, del Camuccini, e lo stesso Agricola si trova in una posizione non chiara nella direzione dei lavori nelle Stanze; quando seguiamo l'attività del restauratore più noto che lavora a Roma subito dopo la Restaurazione, Pietro Palmaroli, è perciò ovvio incontrare sempre il Camuccini che ne controlla il lavoro. La sua attività fu fiancheggiata da pubblicazioni che ne propagano la fama di abilissimo restauratore, come il *Saggio analitico chimico sui colori* di Lorenzo Marcucci, che deve a lui le notizie sulla tecnica dei maestri antichi, od il *Saggio pittorico* di Michelangelo Prunetti dove però agli elogi generici si accompagnano le riserve sul risultato ottenuto sul famoso affresco di Trinità dei Monti.

Il lavoro più famoso del Palmaroli è la revisione che esegue sui quadri della Galleria di Dresda fra il 1826 ed il 1827, con la quale raggiunge fama europea ma diviene anche uno dei bersagli polemici preferiti dalle nuove generazioni di conoscitori. Lo Eastlake che l'aveva visto lavorare a Roma e ne conosceva i restauri tedeschi afferma esplicitamente che restaurava male. Il Cavalcaselle nel 1853 gli rimprovera gli imbratti sulla *Madonna di San Sisto* di Raffaello e non nasconde la propria perplessità davanti ai suoi restauri, soprattutto nelle monografie su Raffaello e Tiziano. Nelle *Sibille* di Santa Maria della Pace riconosce quanto restava del suo intervento del 1816 in certe integrazioni e ritocchi eseguiti a punteggiatura, con una tecnica analoga a quella usata dai miniatori e che integrava i valori cromatici evitando nuovi impasti: era il suo metodo tipico, segnalato anche nell'*Incontro di Giacobbe e Rachele* di Palma il Vecchio a Dresda, lo stesso al quale accenna Simon Horsin-Déon come proprio dei restauratori italiani, e tale da dare una stessa aria di famiglia a tutti i quadri di una galleria ai quali venisse applicato[7].

Da parte degli artisti, anche come corpo dell'Accademia di San Luca, vengono in genere rivolti inviti alla semplice conservazione od al non intervento, secondo quella che è ormai la loro linea di condotta caratteristica anche altrove. Il 23 novembre 1825 gli accademici si dichiarano contrari alla pulitura del *Giudizio Finale* di Michelangelo, che sarà comunque affidata a Pietro Camuccini:

"Avendo bene esaminato li sottoscritti professori dell'Accademia di San Luca non solo il gruppo e le altre parti ripulite dal Sig. Camuccini, e da esso indicate nell'ultimo suo foglio, ma tutta insieme la dipintura del Giudizio, hanno rilevato che questo dipinto è stato non solo ripulito ma restaurato altre volte, per cui la grande opera sofferse molti danni. Ora, ripulendosi di nuovo, si va incontro inevitabilmente a scoprire questi danni antichi, i quali al presente restano ottenebrati dal fumo, ed una volta che questi danni antichi fossero scoperti, si saria alla necessità di ritoccare e restaurare il dipinto, ciocché non si vuole. E niuno poi potrebbe garantire che con un nuovo ripulimento non uscissero altri danni".

Concludono pertanto che l'affresco non è "né da toccarsi in alcun modo, né in verun tempo", dubitano che la pulitura non porterebbe ai vantaggi previsti dal Cavalier Camuccini. Dopo un'accurata opera di convincimento resta comunque contrario Giambattista Wicar, il quale il 27 novembre 1825 scrive al Presidente dell'Accademia:

"Sig. Presidente – In adempimento a quanto si era deciso nella seduta generale dei 20 di questo andante, mi sono portato nella Cappella Sistina, ove colla più scrupolosa

attenzione ho esaminato più da vicino la parte del Giudizio ultimamente ripulita dal Sig. Pietro Camuccini, ho osservato con piacere che essa non solo non aveva sofferto, ma piuttosto guadagnato, ho rimarcato peraltro che la pulitura moderna avea fatto scuoprire alcuni danni, non già recati dal lodato Sig. Camuccini, ma da chi aveva anteriormente provato di pulire più incautamente questa immortale pittura, il che non si potrà distinguere con tanta chiarezza ad una grande distanza e senza palco; quest'incidente ed il fondato timore di vedere nel corso della pulitura altri danni maggiori (provenienti sempre dagli antichi restauri) mi fanno desiderare che detta pittura non solo, ma ben anche tutti i freschi sieno pienamente rispettati e non mai toccati...".

Frederick Overbeck invece si mostra preoccupato nel 1836 dalla notizia di una possibilità di intervento sugli affreschi della Basilica di Assisi, si rivolge al presidente dell'Accademia di San Luca per evitare il "pericolo che possano perire sotto barbara mano" ed auspica che l'Accademia stessa tragga spunto da questa occasione per "pubblicare i giusti principi in questa sì importante materia, cioè che il ristauro, specialmente trattandosi di pitture a fresco e a tempera, dovrebbe assolutamente contenersi nei limiti d'una mera conservazione nello stato in cui le pitture da ristaurarsi attualmente si trovano, assicurandole a questo fine da ogni ulteriore deteriorazione e offesa qualunque, senza pretender di voler in verun modo o rifare quel che non esiste più, oppure di ravvivare i colori svaniti dal tempo"[8].

La campagna di restauri diretta da Camuccini è la campagna di restauri più organicamente programmata nella prima metà dell'Ottocento e va vista sullo sfondo della legislazione di cui l'Editto Pacca del 1819 è la manifestazione più nota ed importante. Bandiera della tutela contro il libero commercio delle opere d'arte per tutta la seconda metà del secolo, fintanto che lo stato italiano non varerà (solamente nel 1902), una nuova legge di tutela per il patrimonio artistico, lo spirito autoritario, antiliberista (non certamente "democratico") di questa politica si evince bene dalle recenti osservazioni che Paolo Marconi ha dedicato al funzionario a cui si deve la redazione dell'editto, Carlo Fea, ed alle sue posizioni sulla ricostruzione della basilica di San Paolo fuori le Mura.

In questa occasione egli rivendica infatti il ruolo direttivo dell'archeologo contro l'autore di un opuscolo ispirato dal Valadier, e firmato da un sedicente scalpellino. Le "callose" mani di artigiani ed architetti non si mettono a scrivere di regole dell'arte; chi le conosce, relativamente all'antichità, attraverso la *Storia* del Winckelmann, è solo l'archeologo: una figura che viene qualificata col termine che rimanda all'antiquaria del XVIII secolo. Siamo davanti al perfetto rovesciamento del pensiero degli enciclopedisti; il Fea giunge perfino ad ignorare il valore della vecchia finzione retorica di attribuire ad un personaggio semplice, in questo caso lo scalpellino, osservazioni delle quali si vuole sottolineare l'origine nel buon senso comune. Il richiamo al Winckelmann, nel 1826, sottolinea chiaramente il referente antiquato di direttive che vogliono trovare una norma dogmatica in grado di prevenire qualsiasi novità[9].

L'efficacia reale dell'editto sarà molto limitata. Sui tempi lunghi ci accorgiamo che non è servito a fermare la dispersione e l'espatrio di nessuna delle grandi collezioni formate a Roma nell'Ottocento: la collezione Fesch, quella di Luciano Bonaparte, la collezione Campana. La sua utilità, forse, fu quella di poter far contrattare le esportazioni a livello pubblico o di vantaggio privato per i funzionari; con una di quelle normative che le buone norme dell'assolutismo illuminato sconsigliavano di promulgare, considerando il danno che nasceva alla dignità dello Stato da leggi che si prestassero ad essere violate troppo frequentemente.

Lo spirito di questa politica di tutela, la nostalgia per i tempi in cui Roma era stata la capitale del neoclassicismo europeo, la ricerca di norme codificabili una volta per tutte, sembrano trasparire anche dall'involuzione verso una voluta regolarità che si individua dal confronto fra due diverse soluzioni adottate nel restauro del Colosseo. Nel 1807 131
Raffaello Stern interviene sul lato verso il Laterano compiacendosi di un gusto rovinistico che sembra bloccare il monumento nell'istante stesso in cui crolla; non interviene sui materiali originali, i conci che si sono assestati nella rovina, restano in una posizione che Stern si limita a consolidare e bloccare con le nuove murature di consolidamento. Nel 1826 l'ormai anziano Valadier costruisce lo sperone di mattoni verso il Foro con un'immobilità ed un senso della regola che non si arresta neppure davanti alla casualità delle rovine; qui niente viene conservato nel nuovo assestamento che ha trovato in quanto rovina: le parti in buon essere vengono conservate, le altre sostituite con la nuova struttura in mattoni destinata ad essere scialbata ad imitazione del travertino.

Anche il famoso restauro dell'Arco di Tito iniziato dallo Stern ma realizzato da 132
Valadier fra il 1819 ed il 1821 risponde bene a questo spirito di normativa. Con la sua soluzione, che lascia riconoscibili le integrazioni, è stato a lungo ammirato quale primo esempio di restauro scientifico di un edificio; questa regolarità, lo spirito di norma che inevitabilmente guida la ricostruzione non sarà però accettato da uno spettatore, certamente distratto ma acuto, come Stendhal quando nelle *Promenades dans Rome* definisce lo spirito dell'intervento osservando che il Valadier, protetto dal partito conservatore, aveva osato "tagliare alcuni blocchi di travertino secondo la forma delle antiche pietre e sostituirli a queste, che non si sa dove siano poi finite", con una posizione alla quale sarà poi spesso rimproverato di essere troppo romantica[10].

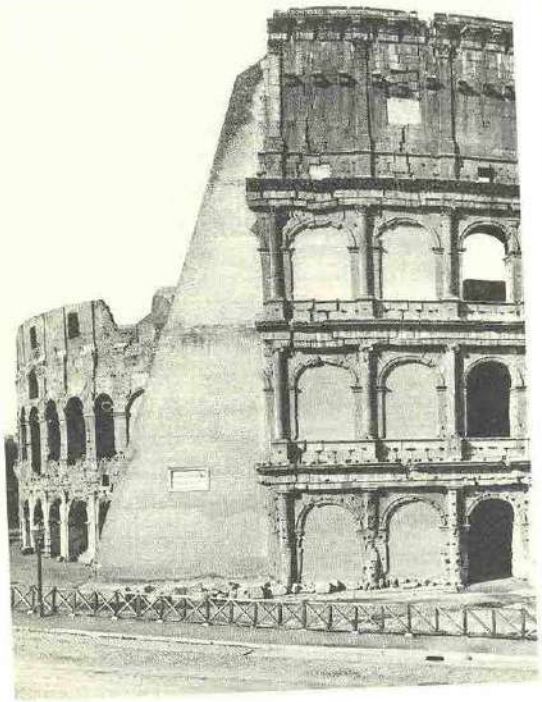
2. Restauro romantico

La figura del restauratore ha ormai un suo profilo ben delineato, anche rispetto ai rischi che comporta la sua attività; Julius Caesar Ibbetson nel 1803 descriveva un immaginario pulitore, Colliveau, all'opera su un dipinto olandese dal quale rimuove il muro di un castello mettendo in luce... una bella addormentata ed infine un'iscrizione che lo ammonisce del danno irreparabile che ha compiuto. Lo Eastlake durante le inchieste del 1853 sulla gestione della National Gallery ricorderà l'episodio di un pulitore di dipinti il quale era solito far notare quali particolari apparissero più distinti dopo il suo intervento, ma su un suo dipinto aveva messo in evidenza proprio alcuni particolari che non era mai stata sua intenzione che restassero in vista[11].

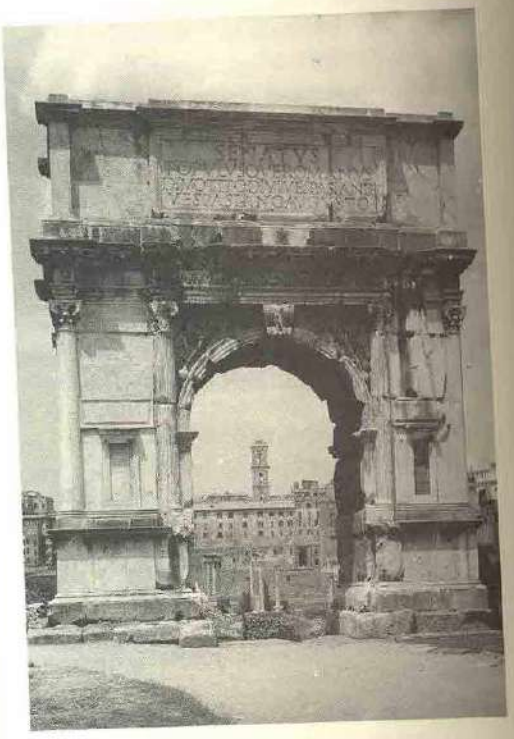
Un panorama di metodi ed operatori dell'età della restaurazione si ricava con vivacità dal manuale di Giovanni Bedotti, stampato a Parigi nel 1837. Piemontese, egli aveva lavorato in particolare a Vercelli, sulla *Madonna della Grazia* di Bernardino Lanino in 133
San Paolo, sugli affreschi (con ritocchi a caseina) e sulla *Madonna degli aranci* di Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo. Probabilmente i suoi interventi fanno parte della stessa campagna di recupero dei monumenti cittadini durante la quale Carlo Emanuele Arborio Mella restaurava (1823-1830) l'abbazia di Sant'Andrea, con risultati che ne fanno uno dei momenti più significativi nella presa di coscienza del valore dell'architettura medievale, e non solo in Italia[12].

Come manuale sul restauro distinto da trattati tecnici generali sulla pittura, quello del Bedotti è preceduto solamente dal Köster del 1827. Per la prima volta il restauratore piemontese formula alcune di quelle norme di interpretazione artistica per la pulitura che già si enucleavano dalle referte dell'Edwards: eventuali squilibri si compensano lasciando

131. *Roma, Colosseo; col restauro di Raffaello Stern, 1807.*



132. *Roma, Arco di Tito; restaurato da Giuseppe Valadier, 1819-1821.*



parte dello sporco e della vernice alterata che si trovano sul quadro stesso; grazie alla patina un quadro può diventare ancor più armonioso di come l'aveva fatto il suo autore. Con piena disponibilità verso le richieste di mercato, il Bedotti osserva che, spesso, basta qualche ritocco perché un quadro trovi un compratore; consiglia perciò di correggerne gli errori facendo però attenzione a conservare quelli che sono caratteristici dello stile del maestro e della sua epoca. La ridipintura è poi opportuna in casi come quello di un cielo inscurito per la cattiva preparazione, che si può ripassare con colori ad essenza di trementina e poi patinare con un composto di fuliggine e cenere[13].

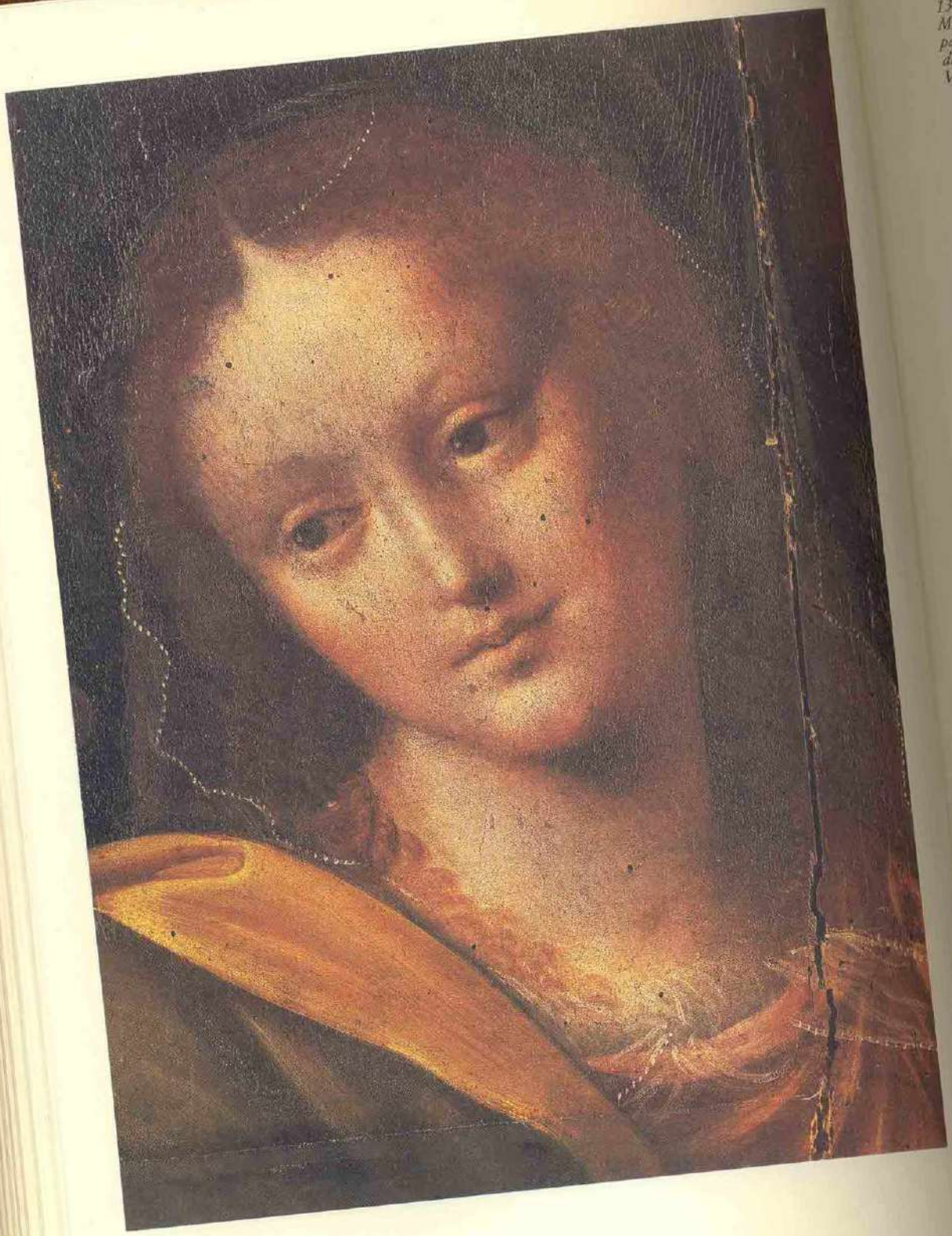
Secondo Giovanni Bedotti il miglior restauratore d'Italia era Giuseppe Guizzardi di Bologna; era tale la sua abilità, da saper ridipingere una testa di Guido, del Domenichino, dell'Albani, ingannando anche l'occhio più esercitato. In una lettera al conte Teodoro Lechi il fratello Pietro descrive le mirabolanti manipolazioni di cui egli era capace:

"Se volesti poi su quest'arte essere latamente istruito bisognerebbe che fosti a Bologna frequentando il di lui studio come fanno tanti oltramontani, e particolarmente inglesi, negozianti ed amatori che vi passano varie ore. In allora vedresti cose che forse ti riuscirebbero totalmente nuove, come per esempio un quadro di composizione profana farla divenir sacra, e viceversa. Tagliare in tanti pezzi un quadro per colocare le figure in altro modo, e così cambiare interamente la composizione. Togliere delle figure da un quadro e trasportarle in un altro per renderlo più composto e più interessante. Le figure sdrajate metterle in piedi secondo l'occorrenza. Trasportare i quadri dalla tela in assa e dall'assa in tela. Di un quadro grande formarne tre o quattro, aggiungendo figure, paesaggio etc. secondo i soggetti che si vogliono rappresentare: insomma tante altre operazioni che ben eseguite non vi è occhio né lente che le lascia scoprire".

Al di là di questa lettera, che volutamente sottolinea i casi limite in cui il Guizzardi sapeva dimostrare la propria bravura, un breve carteggio col Secco-Suardo, fra il 1852 ed il 1854 permette di apprezzarne più concretamente la professionalità, quando discute a lungo della preparazione dell'olio adatto ai ritocchi oppure quando fa notare come l'integrazione pittorica di un dipinto del conte che non era piaciuta si potesse rimuovere con "qualche goccia d'acqua ragia": "Per tal modo Ella niente avrà perduto, e a me solo resterà la dispiacenza della sua inquietudine, e per aver avuto troppo religione riguardo a quel dipinto, il rammarico di tante analisi, osservazioni e rimproveri che nella sua generosità si compiacque condire d'inutili e non meritate lodi, delle quali però deve permettermi di non ringraziarla"[14].

È da una di queste lettere, dell'8 gennaio 1854, che si apprende che la città di Forlì gli aveva affidato il restauro di una tavola del Cotignola, l'*Immacolata Concezione* della pinacoteca cittadina. Nuovamente restaurata nel 1975, del restauro ottocentesco non possiamo ormai constatare che la vastità delle integrazioni pittoriche, in corrispondenza delle lacune lasciate adesso così ben riconoscibili, e con un gusto più da odontotecnico che da restauratore.

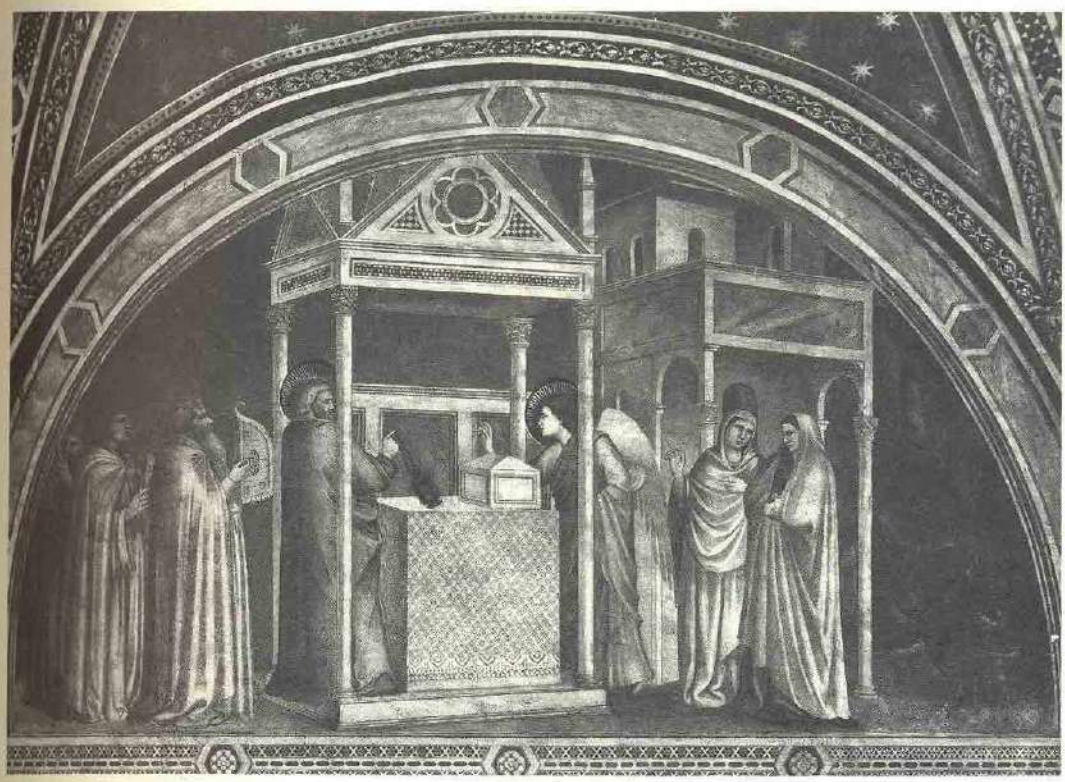
Il nuovo significato di "patina" è la spia più significativa sugli orientamenti nel restauro della prima metà dell'Ottocento. Come tale, infatti, non si definisce più l'inscurimento dell'olio, l'effetto del "Tempo pittore", ma l'intonazione gialla o bruna che dà al quadro la vernice alterata col tempo, ed anche i vari preparati con i quali si poteva imitarla sui ritocchi o in zone troppo pulite[15]. Il desiderio del contatto col passato si rivela nel gusto per queste patine, viste non più solamente come effetto del "Tempo pittore", ma come una specie di garanzia, di "bello" dell'antico che deve apparire tale e che, per le sue suggestioni, è preferibile alla freschezza dell'opera, tanto più che ormai si raccolgono



133. Bernardino L
Madonna della Gra
particolare; restaure
da Giovanni Bedot
Vercelli, San Paolo

133. Bernardino Lanino, Madonna della Grazia, particolare; restaurata da Giovanni Bedotti, 1820. Vercelli, San Paolo.

134. Giotto, L'Annuncio a Zaccaria; restaurato da Pietro Pezzati, circa 1862. Firenze, Santa Croce, cappella Peruzzi.



nelle gallerie anche quattrocentisti ed altri primitivi dai colori squillanti ai quali non sempre il gusto dei collezionisti era preparato.

Lo Eastlake nei *Materials for a History of Oil Painting* conclude che le vernici dei primitivi dovevano essere di colore necessariamente scuro e che gli artisti non potevano considerare finito un dipinto senza questa specie di velatura generale, che tenevano presente nella scelta dei loro colori; e questo esaminando fonti e portando ad esempio dati sperimentali, come quelli che, attualmente, convincono restauratori di gusto assai diverso dal suo della necessità delle puliture assolute della *"cleaning controversy"*.

Il Secco-Suardo per le patinature consiglia soprattutto la vernice d'ambra oppure l'estratto di bucce di noce fresca o di corteccia di ontano, tutte sostanze che danno al dipinto un tono dorato, con effetti che non dovrebbero essere dissimili da quelli della *Madonna col Bambino* del Mantegna nel Museo Poldi-Pezzoli di Milano, restaurata da Giuseppe Molteni verso il 1860[16].

I restauri della National Gallery di Londra esaminati dalla commissione d'inchiesta del 1853 rappresentano l'esempio più noto delle polemiche legate anche al gusto per ciò che nella nuova accezione si definisce patina. Considerando il gusto delle prime opere dei Preraffaelliti, non c'è da stupirsi se lo Eastlake (e nonostante la timidezza della sua pittura) fosse favorevole a puliture complete. Le sue risposte alla commissione d'inchiesta, certe lettere private, non fanno supporre che la rimozione della vernice ingiallita; diverse sono invece le conclusioni sulla conservazione di alcune di queste opere dopo la pulitura, che trae il Cavalcaselle in una lettera allegata agli atti della commissione. Nell'*Agar nel deserto* di Claude Lorrain, ad esempio, osserva la mancanza delle velature che avrebbero permesso che l'azzurro della veste della protagonista si accompagnasse, nella figura dell'angelo, al suo complementare, l'arancione. È facile pensare ad un ipercorrettismo del Cavalcaselle, ma è proprio in altre opere di Claude, come l'*Apollo e Mercurio* della Galleria Doria Pamphili, che scopriamo gli effetti che lo storico ottocentesco lamenta perduti nel quadretto inglese: quelli di un'atmosfera rappresentata non attraverso la sua limpidezza ma tramite una specie di saturazione cromatica, di affascinante annebbiamento[17].

Nell'ambito di questa sensibilità al dipinto intonato e patinato dal tempo, la pulitura artistica insiste più o meno secondo l'effetto che il restauratore crede opportuno di raggiungere, con un'interpretazione soggettiva affidata ad un apprezzamento squisitamente figurativo ed al desiderio di lasciare che eventuali inscurimenti o ingiallimenti "migliorino" l'aspetto che il dipinto avrebbe di per sé. Il rischio di legarsi, con ciò, ad un restauro amatoriale che voglia rendere più attraenti dipinti mediocri si dichiara da sé, con tutte le sue possibili implicazioni con una professionalità che da quella di restauratore si volge facilmente alla mediazione o al commercio di quadri[18].

3. Restauri fra accademia e purismo in Toscana

A Firenze il restauro di galleria, dopo l'arrivo di Vittorio Sampieri da Roma nel 1796, trova un buon operatore in Francesco Acciai, figura che emerge gradualmente dalla ricerca documentaria e che possiamo apprezzare in buone integrazioni come nelle *Storie della Beata Umiltà* di Pietro Lorenzetti o nell'*Incoronazione della Vergine* del Botticelli, sulla quale interviene nel 1830 e dove fra l'altro esegue una mano di Sant'Eligio che rivela una non usuale intelligenza per la pittura del Quattrocento[19].

Nel restauro degli affreschi la figura che domina la scena fiorentina è quella di Antonio Marini; il suo biografo Cesare Guasti ne presenta l'attività avvolgendo il suo purismo in un'aura neoguelfa, lo ricorda con simpatia lo stesso Niccolò Tommaseo, mentre

nel 1853 il futuro vescovo Ferdinando Baldanzi presenta gli affreschi di Filippo Lippi nel duomo di Prato, che aveva appena restaurati, con una serie di osservazioni sull'"analogia di carattere" delle arti del disegno di una stessa epoca; non nuove, ma non prive di merito negli anni in cui si distruggevano, per sostituirvi decorazioni moderne, i resti degli affreschi di Giotto nelle cappelle Giugni e Tosinghi in Santa Croce che erano riapparsi sotto l'intonaco.

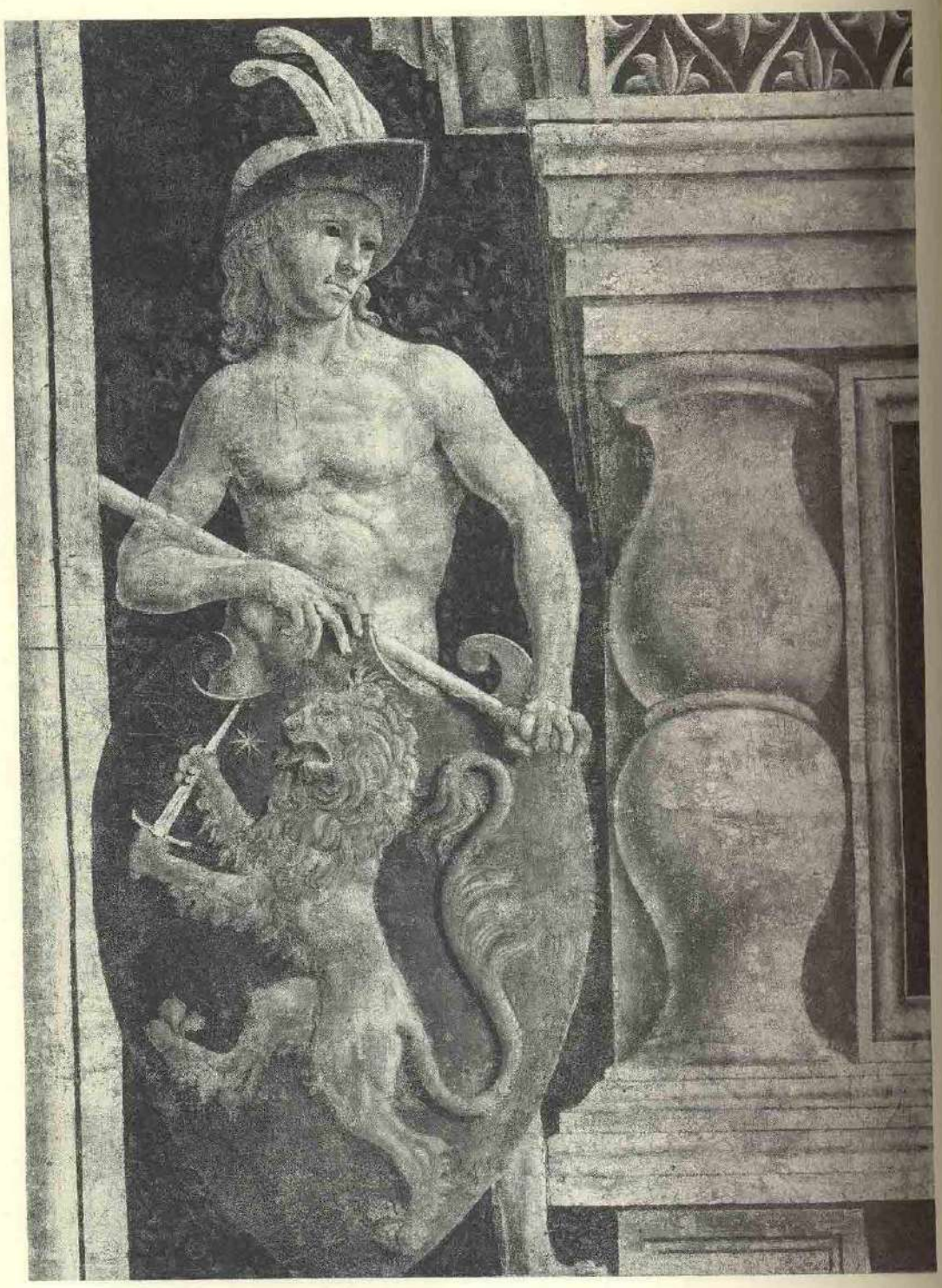
Nei restauri di Antonio Marini è evidente l'intenzione di accompagnare l'architettura gotica con il dipinto primitivo, ma inteso ancora come singola pittura non come policromia dell'insieme. Lo vediamo bene quando (dopo la fortunata scoperta del *Ritratto di Dante* giottesco nella cappella del Bargello, nel 1840) egli recupera i dipinti murali della cappella Peruzzi in Santa Croce come singoli riquadri: nel 1841 riporta in luce il *Banchetto di Erode*, gli fa seguire l'*Ascensione di San Giovanni Evangelista* nel 1848 e lascerà che gli altri dipinti vengano rimessi in luce verso il 1862 dal suo allievo Pietro Pezzati, ormai dopo 134
che Gaetano Bianchi aveva recuperato gli affreschi della cappella Bardi. È difficile non ricollegare un gusto come quello dimostrato dal Marini in questi rifacimenti ai versi de *La scritta*, segnalatimi a suo tempo da Roberto Longhi, nei quali il Giusti descrive l'antenato del Trecento, mercante e usuraio, che appare in sogno ad un nobile spiantato:

"Era l'aspetto suo quale un artista
non trova al tempo degli Stenterelli
se gli tocca a rifare un trecentista.
Rasa la barba avea, mozzi i capelli,
e del cappuccio la testa guernita..."

Il recupero degli angeli del Ghirlandaio nell'abside del Duomo di Pisa viene descritto in una lettera all'"Antologia" della fine del 1828 come un lavoro eseguito dal Marini con grande modestia filologica, nella ricostruzione del loro aspetto originale; il carattere completamente purista con cui si presentano attualmente ci fa capire che si tratta solamente di un ripristino dell'immagine, al di là della conservazione dei materiali che la costituivano[20].

Accanto al Marini si incontra come estrattista Giovanni Rizzoli da Pieve di Cento, collaboratore, se non allievo, del Boccolari di Modena. Durante il restauro di Gaetano Baccani, quando il Marini manipola quasi tutte le pitture del duomo di Firenze, egli trasporta gli affreschi equestri di Paolo Uccello ed Andrea del Castagno, mentre il suo 135-137
infelicissimo intervento sul tabernacolo di Domenico Veneziano al canto dei Carnesecchi 139
(ora alla National Gallery di Londra) fu accompagnato da restauri pittorici del Marini. Il trasporto dell'Andrea del Castagno e del Paolo Uccello è veramente notevole per le dimensioni, ma la pittura dei due affreschi è piena di sgranature. A Ferrara il cattivo esito del trasporto dell'*Ultima Cena* del Garofalo del convento di Santo Spirito, del 1874, avrà ripercussioni ancora a fine secolo quando tenterà di intervenirvi Filippo Fiscali.

Il Secco-Suardo ricorda il metodo assai diverso col quale erano stati trattati gli *Uomini illustri* di Andrea del Castagno (staccati dal Rizzoli nel 1850) ed una *Crocifissione* 138
del Palmezzano nel museo di Forlì. Gli affreschi di Firenze sono trasporti "di natura affatto diversa da quelli operati dal Succi, imperocché, in luogo di essere sottili, leggeri, flessibili, sono grossi, pesanti, durissimi ed aridi al punto che tutti si contorcono, facendo smuovere anche i loro telai, benché robustissimi: anzi taluno di essi si spaccò. Dall'esame della superficie, che in complesso si presenta molto levigata e lucida oltre il consueto dei freschi, mi risultò che alcune tinte andarono totalmente perdute, senza poter comprendere né il come né il quando; e mi nacque fortissimo il dubbio che l'operatore abbia strappata dal

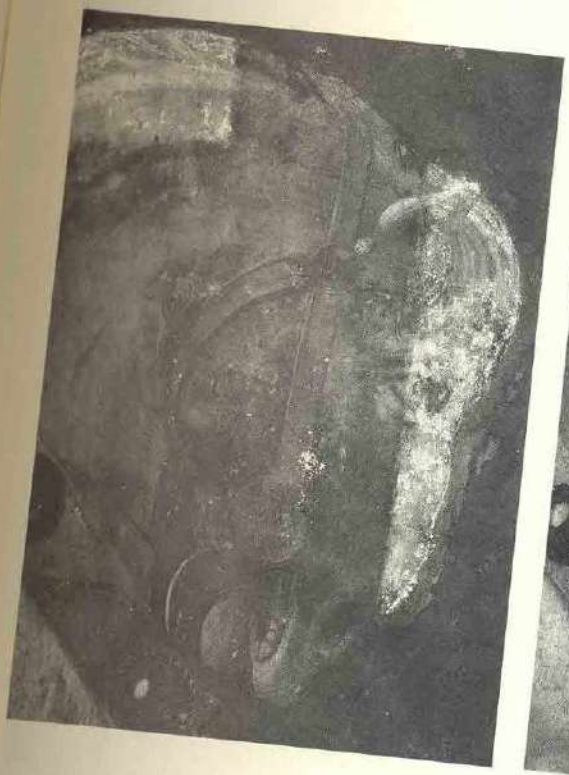


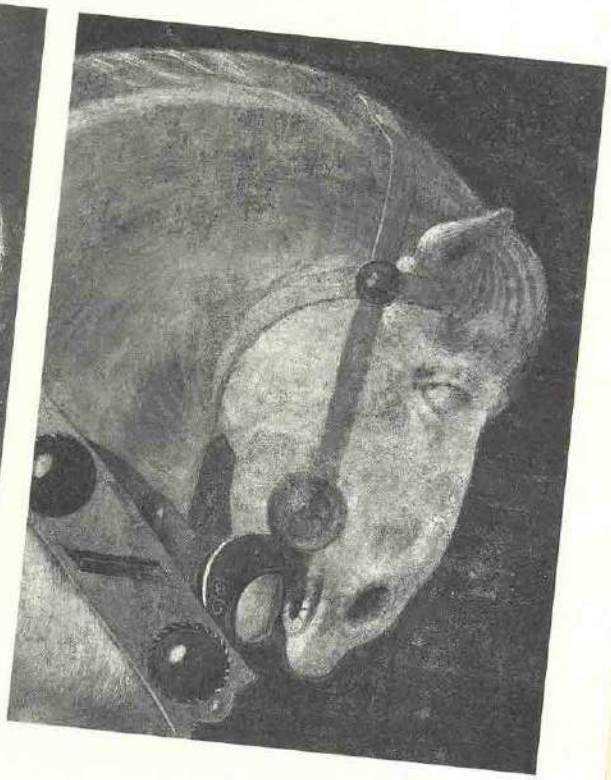
135. Andrea
Monumento
da Tolentin
staccato da
e restaurato
circa 1842.
Firenze, Ca

135. *Andrea del Castagno, Monumento a Niccolò da Tolentino, particolare; affresco staccato da Giovanni Rizzoli e restaurato da Antonio Marini, circa 1842. Firenze, Cattedrale.*

136. *Paolo Uccello, Monumento a Giovanni Acuto, particolare; durante la rimozione dei collanti e dei ritocchi del restauro Rizzoli-Marini, circa 1842. Firenze, Cattedrale.*

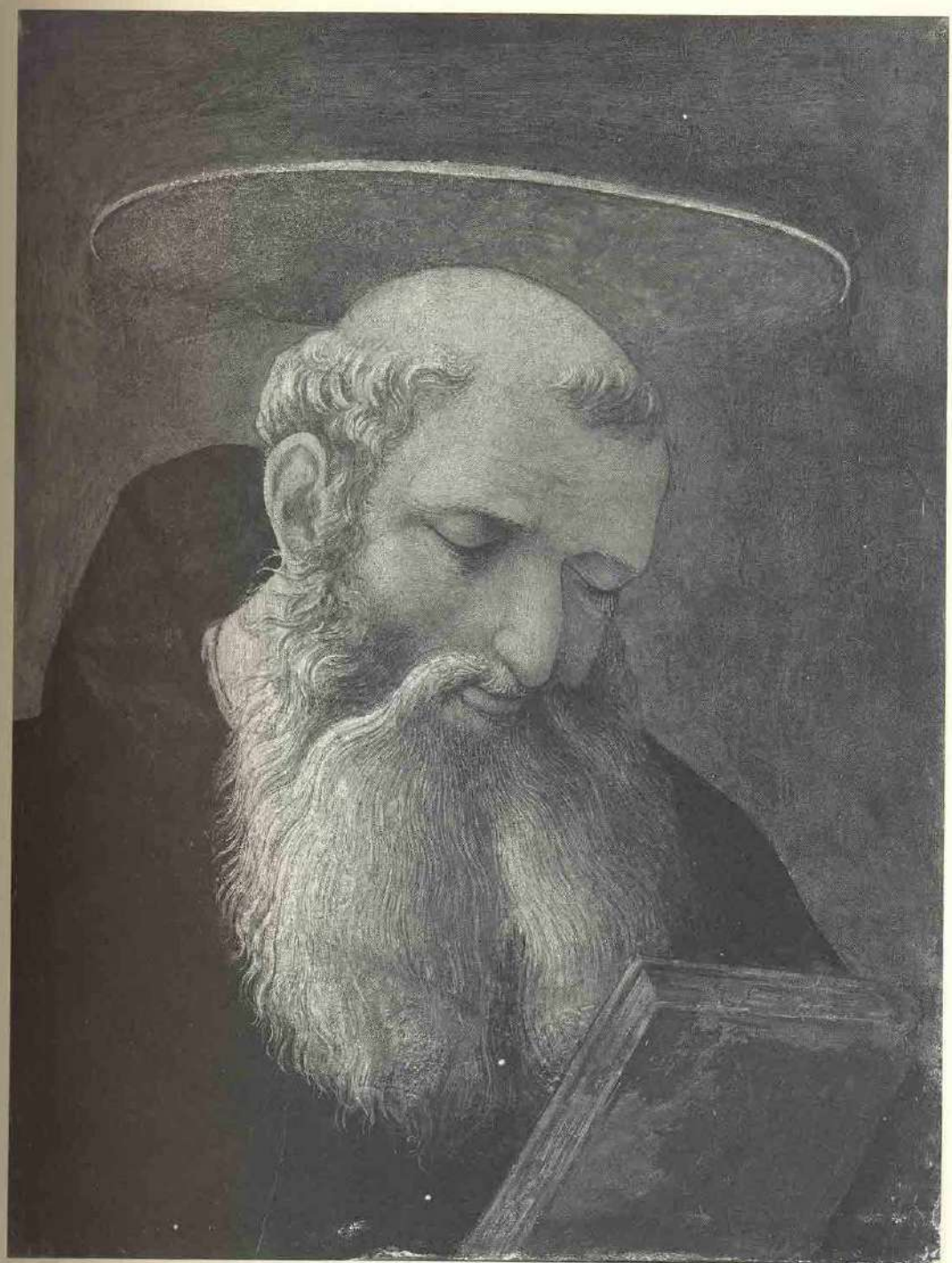
137. *Paolo Uccello, Monumento a Giovanni Acuto, particolare; dopo la rimozione dei collanti e dei ritocchi del restauro Rizzoli-Marini. Firenze, Cattedrale.*





138. Andrea del Castagno, Pippo Spano, foto a luce riflessa; affresco staccato da Giovanni Rizzoli, 1850. Firenze, Galleria degli Uffizi.

139. Domenico Veneziano, Testa di Santo; frammento restaurato da Antonio Marini. Londra, National Gallery.



eziano, Testa
restaurato

allery.

muro la pittura attaccandovi l'intelaggio con delle resine, perché in qualche punto vi scorsi alcune tracce che mi parvero di trementina. Dubbio che trova un appoggio nella accennata lucentezza, prodotta forse dalle lavature con acqua ragia, e nel grosso intonaco di gesso che palesasi dalla parte posteriore. Quello invece che osservai a Forlì, benché di dimensioni assai più vaste (metri 5.10 in altezza, 3 in larghezza) è di molto più sottile, né presenta posteriormente quell'ingrossamento di gesso che vedesi nei suindicati. Per la qual cosa, se non può dirsi che sia di quella sottigliezza e flessibilità cui si può giungere, essendo ancora duro e rigido in modo che non si potrebbe impunemente arrotolare, pure è forza confessare che, da questo lato, è di grande lunga superiore a quelli che esaminai a Firenze"[21].

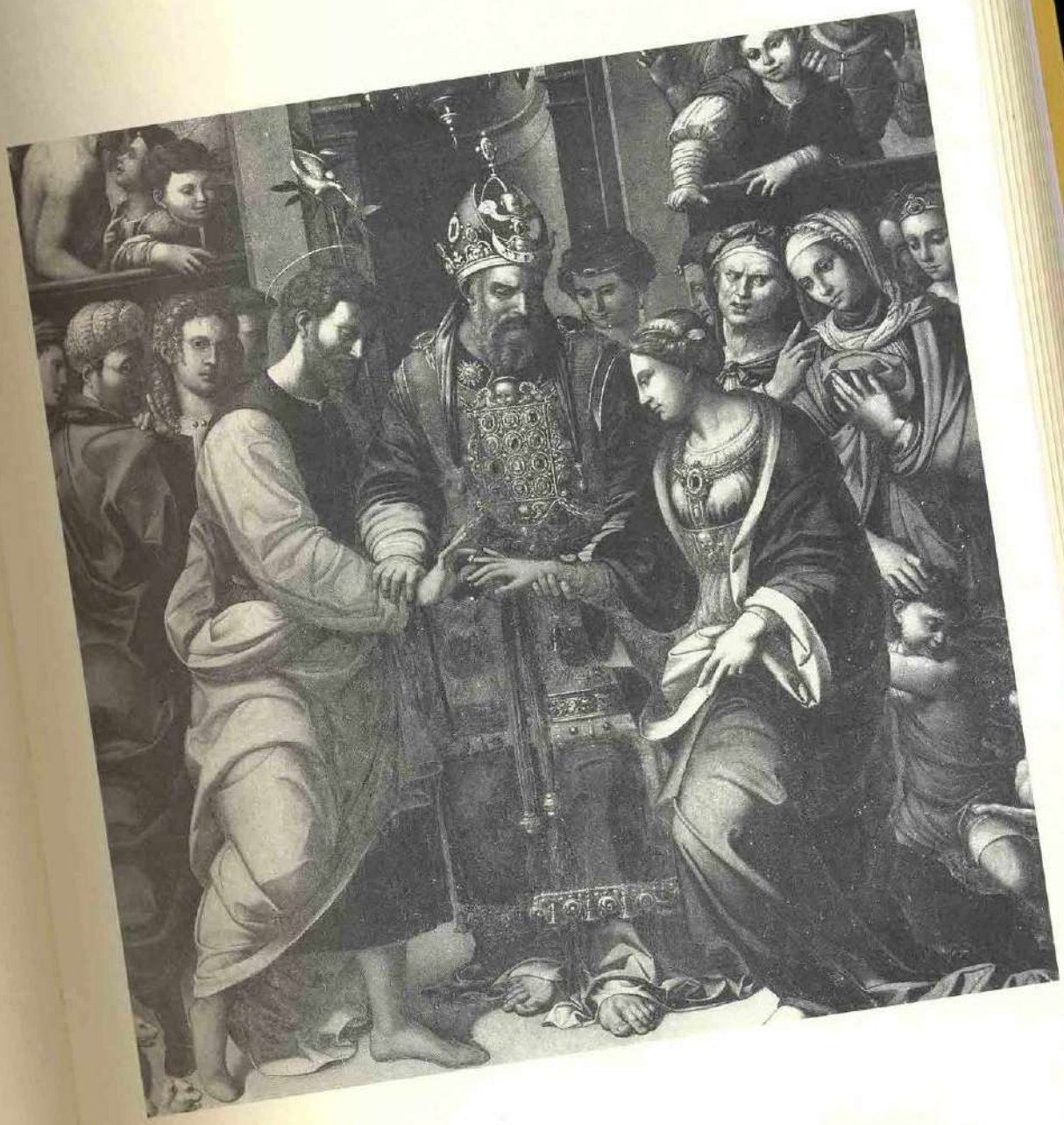
Purista come il Marini è anche Michele Ridolfi, uno dei principali animatori dei restauri che a Lucca vengono programmati annualmente dal 1824, ma sorvegliati ed eseguiti con ben altro rispetto filologico. Dopo l'accantonamento di scomodi programmi di inventario e vincolo delle opere d'arte, questi interventi iniziano col restauro dei Fra Bartolomeo di San Romano ad opera del fiorentino Luigi Nardi; si distinguono sempre per attenzioni come quella di riportare alle dimensioni originali pale da altare che fossero state ingrandite, oppure di lasciare mutile le figure tagliate in una riduzione dello *Sposalizio*
140 *della Vergine* di Agostino Marti in San Michele, scelta operata ad una data (il 1832) che non cessa mai di sorprenderci.

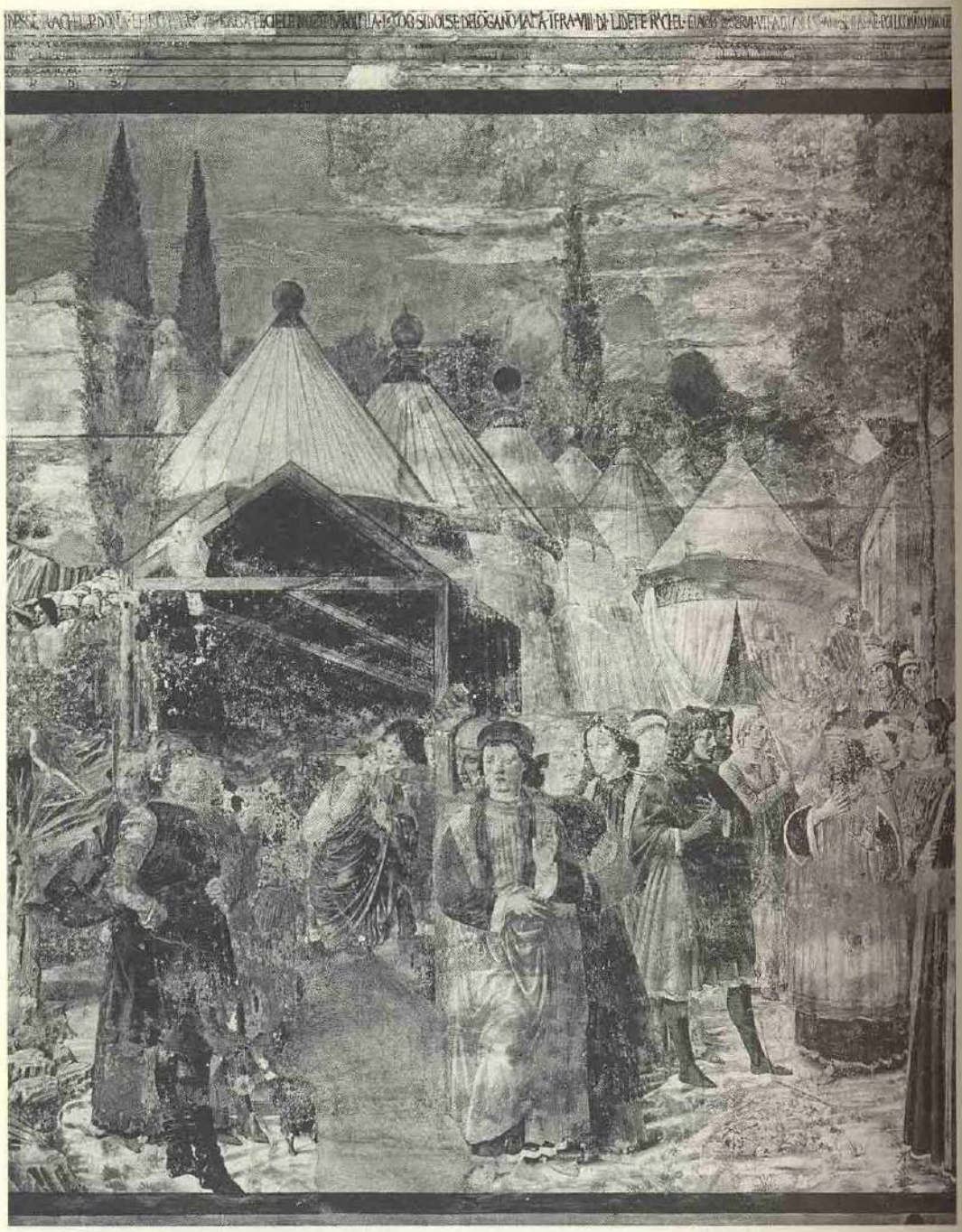
Nei monumenti, nel 1834 si rimuove l'imbiancatura che nascondeva la muratura in pietra di Santa Maria Forisportam e, verso il 1841, si fa lo stesso in San Giovanni: sono fra i primi esempi europei di nudità nella presentazione degli edifici medievali. Considerando che nei monumenti "si può star certi che le aggiunte fattevi di poi son sempre di danno ai medesimi", nel 1838 la commissione fa rimuovere le figure secentesche dal Tempietto del Volto Santo in Duomo, ma provvede poi ad una sua doratura per analogia con quanto i documenti ricordavano almeno in altri casi. Dai periodici resoconti del Ridolfi si individua una specie di museificazione distribuita attraverso le chiese stesse: rimozione di altari barocchi, spostamenti di quadri per collocarli in una luce migliore, la nuova sistemazione dell'*Ilaria del Carretto* di Jacopo della Quercia, oppure la predella del Ghirlandaio montata sotto vetro in una nuova cornice di marmo nella sagrestia della Cattedrale.

Questa notevole attenzione filologica al ripristino e, soprattutto, alla conservazione dei monumenti delle belle arti giunge fino a lasciare in vista le lacune nella volta della cappella affrescata da Amico Aspertini in San Frediano, nel restauro del 1831 eseguito dal Ridolfi. L'intervento di rigore purista che vieta il restauro di interpretazione nasce dai dettami della Commissione di Belle Arti del piccolo ducato, secondo una pratica di controllo dei restauratori da parte degli artisti che già dalla prima metà dell'Ottocento caratterizza il restauro delle opere d'arte affidate alla pubblica tutela rispetto a quello amatoriale, dei quadri da collezione e delle pratiche mercantili[22].

Per il consolidamento e la conservazione degli affreschi di Amico Aspertini il Ridolfi aveva fatto ricorso ad un'encausticazione. L'abitudine di ripassare con cera le superfici affrescate è molto antica e, forse, si è trasmessa dall'antichità per tradizione diretta ed è rimasta in vita fino a ieri nell'esecuzione delle decorazioni a finti marmi. Come i trattamenti a colla, olio od acqua di calce nati per la finitura stessa dei dipinti murali, l'encausticazione è stata usata per la manutenzione di affreschi che rivelassero di aver avuto fin dall'origine la superficie così trattata. L'uso della cera si estende però sulla scia degli studi settecenteschi sulla pittura degli antichi, facendolo preferire ad altri trattamenti di protezione o lucidatura delle superfici affrescate o, come ci ricordano le vicende della *Deposizione* di Daniele da

140. *Agostino Marti, Lo Sposalizio della Vergine; restaurato nel 1832. Lucca, San Michele.*





141. Benozzo Gozzoli, Il ratto di Dina, particolare; restaurato da Guglielmo Botti, 1856. Già Pisa, Camposanto.

142. Domenico Ghirlandaio, Figura di donna; affresco staccato da Guglielmo Botti, circa 1856. Pisa, Museo di San Matteo.

Volterra, sugli stessi dipinti murali che si fossero trasportati.

Nel 1836, l'operaio del Duomo di Pisa entrava in polemica col conservatore del Camposanto, Carlo Lasinio, perché, conformemente ai consigli che aveva ricevuto dal professor Branchi, consolidava gli affreschi con latte scremato (cioè con caseina) invece che con l'encausto sperimentato sulle pitture pompeiane[23]. Nel 1857 il ritorno alla cera
141 viene però sancito da Guglielmo Botti per i restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli; la commissione dell'Accademia di Pisa che sorvegliava i lavori sulle pitture del Camposanto discuteva l'operazione con un senso delle qualità materiche della pittura ed una coscienza della inevitabile selettività nel restauro che sarebbe bello poter considerare patrimonio corrente in chi, ancor oggi, dirige i restauri di affreschi:

"È vero che la pittura a fresco viene così a cangiar fisionomia; perché quella specie di vernice che le dà la cera, la rende somigliante alla pittura a olio e secondo la diversa natura o densità dei colori, altera il valore di alcuni toni a carico dell'armonia generale; ma è altresì vero che se l'encausto adultera il buon fresco, non altera però il disegno o la composizione. Ora chi non sa che il pregio principale della pittura di quel secolo consiste più nella purezza del disegno, nella verità dell'espressione che nel magistero del chiaro scuro o nell'artificio del colorito?"

La cera è considerata un mezzo inevitabile per fermare la pittura del Gozzoli
142 ampiamente finita a secco; per il trasporto della figura di donna del Ghirlandaio oggi nel museo di Pisa il Botti evita invece le alterazioni di questo fissativo perché era completamente eseguita a fresco e poteva staccarla senza doverne fissare la tempera. I suoi lavori in Camposanto, noti, forse, più attraverso l'opuscolo che dedica loro che per esame diretto dei dipinti, saranno fra i più apprezzati dell'Ottocento. Dalla tradizione delle accademie di metà secolo, il restauro che consolida senza ricorrere più al pennello, le lacune in vista, la rinuncia agli inganni del restauro amatoriale, sono tutti elementi destinati a divenire patrimonio della nuova visione dell'opera d'arte come documento, visione che caratterizza l'impostazione della tutela di un Cavalcaselle[24].

A Pisa viene inoltre sperimentato su vasta scala un intervento che diverrà tipico del restauro di conservazione, il distacco parziale che allontana dalla parete le parti di intonaco che sono pericolanti (gli "spanci"), rinnova l'arriccio e li ricolloca al loro posto. Interventi del genere erano già noti: Pellegrino Succi nel 1844 distacca e ricolloca la testa del Redentore nell'*Incoronazione della Vergine* di "Stefano"-Puccio Capanna nella Basilica Inferiore di Assisi. Il loro ampio seguito ce lo ricorda l'episodio di Giovanni Spoldi quando nel 1895 stacca e ricolloca la testa della *Nuda* di Giorgione[25] del Fondaco dei Tedeschi.

4. Il restauro amatoriale: Molteni e Secco-Suardo

Quando si ammira la straordinaria chiarezza che caratterizza il manuale del Secco-Suardo e lo rende tuttora valido per chi si avvicini o segua il restauro, non si deve dimenticare che, diversamente dagli autori di altri trattati ottocenteschi, il conte è un dilettante libero da scadenze di lavoro ed ha modo di riordinare, confrontare, verificare, selezionare tutto quello che ha sperimentato di persona o che ha raccolto nello studio dei restauratori od osservando le loro opere. Il suo campo d'indagine è l'Italia settentrionale, il termine di confronto più contestato i metodi in uso a Parigi a cui andavano gli elogi del de Burtin o dell'Horsin-Déon nel manuale del 1851. Il suo carteggio rivela alcuni dei restauratori con i quali era in rapporto: Giuseppe Guizzardi, Giuseppe Fumagalli, Michele Ridolfi (questi in un'occasione formale che non ha riscontro nel manuale)[26]; ma non vi compaiono quelli a cui era più vicino e con i quali doveva avere continui contatti personali, l'estrattista

bresciano Bernardo Gallizioli, Alessandro Brison, Antonio Zanchi, Giuseppe Molteni.

La personalità del Molteni, allievo del Guizzardi, apprezzato ritrattista alla moda, "matador" di tutte le esposizioni di Brera (ricorda il Rovani), è ben nota. Ormai eccezionalmente, per la metà dell'Ottocento, in lui convivono le due professionalità del pittore affermato e del restauratore. L'ambito in cui lavora è quello dei grandi conoscitori Eastlake, Mündler, Morelli, che vedono ancora nella pittura lombarda del Rinascimento un importante campo di approvvigionamento per i grandi musei stranieri e, in una maniera che può lasciarci perplessi, egli cumulava gli incarichi di controllo sulle esportazioni di opere d'arte dalla Lombardia con l'attività non solo di restauratore ma anche di mercante di quadri antichi[27].

Apprezzatissimo dallo Eastlake, Molteni cura la presentazione ed il restauro di molti quadri che egli aveva acquistato in Italia per la National Gallery; solamente in tempi recenti sono stati rimossi alcuni dei rifacimenti con i quali mostrava di adeguarsi al principio di emendare i difetti che non fossero caratteristici dello stile di un dipinto, secondo il vizio legato alla sua formazione accademica (osserva Giovanni Morelli) di voler correggere le *"naives incorrections des anciens maîtres"*. Nel *Cristo sulla via di Emmaus* di Altobello Melone aveva reso più unito il tono generale ed aveva emendato alcuni particolari più lontani dai principi di buona scuola; nella *Natività* del Romanino nasconde il bue in primo piano, un po' fastidioso e irriverente; la testa del giovane della Torre nel doppio ritratto del Lotto era invece 143, 144
una sua soluzione che si sostituiva a precedenti rifacimenti, ma con la quale piuttosto che recuperare o ricostruire l'originale aveva proposto una testa-tipo cinquecentesca.

Per Austen Layard restaura nel 1865 il ritratto proveniente da Casa Lupi del Morone, aggiunge una piccola striscia di fondo in alto (necessaria per dare il giusto respiro al dipinto) ma ne corregge anche il costume che sembrava soffocare la figura. Il restauro (eseguito sempre per Layard) della *Deposizione* di Andrea Busati rivela efficacemente il comportamento che egli sapeva proporre a committenti i quali erano ben lieti di accettarlo; "migliora" la tavola con piccole correzioni ed elimina i due angioletti dolenti seduti sulla balaustra in primo piano affermando che era un rifacimento; comunque non li distrugge, si limita a nasconderli sotto la ridipintura che è stata rimossa nel 1980.

In una lettera al Morelli del 1865 rivela il suo gusto squisito per la pittura lombarda chiedendo al famoso conoscitore di assicurargli di restaurare il *Cristo che benedice San Giovanni Battista* del Moretto (National Gallery) per compensarlo del lavoro che aveva dovuto compiere su un suo "debole Botticelli", di cui non poteva vedere il volto grottesco, "per cui vi domando scusa se senza vostro ordine e permesso io vi abbia messo le mani, o per meglio dire il pennello addosso..."[28]. La stessa tradizione dei conoscitori lombardi prenderà in seguito le distanze dai metodi del grande restauratore di metà Ottocento; Gustavo Frizzoni sulla tavoletta del Pisanello (Vittore Pisano, secondo la lettura che dava allora del suo nome) con *La Madonna che appare ai santi Antonio e Giorgio* della National Gallery ricorda: "È un peccato che questa opera, l'unica tavola che esista dell'insigne artista, sia stata sottoposta, dopo l'acquisto fatto a Ferrara, ad un restauro che corrisponde quasi ad un rinnovamento della pittura; rinnovamento che per quanto si voglia accuratamente eseguito non ci giunge benvenuto quanto lo sarebbe l'opera originale. Ben è vero che il restauratore, che fu il professor Molteni, persona altrettanto faceta quanto di finissimo gusto ed intendimento, riteneva di esseri immedesimata tanto nello spirito dell'autore che dopo compiuto il suo lavoro soleva dire fra amici non chiamarsi egli oramai più Giuseppe Molteni, si bene Vittorio Molteni".

I rifacimenti sul Pisanello avevano probabilmente punteggiato e integrato il cielo

143. Lorenzo Lotto, Ritratto della Torre; restaurato da Giuseppe Molteni. Londra, National Gallery.

144. Lorenz della Torre; del restauro Londra, Na

144. Lorenzo Lotto, Ritratto della Torre; dopo la rimozione del restauro di Giuseppe Molteni. Londra, National Gallery.

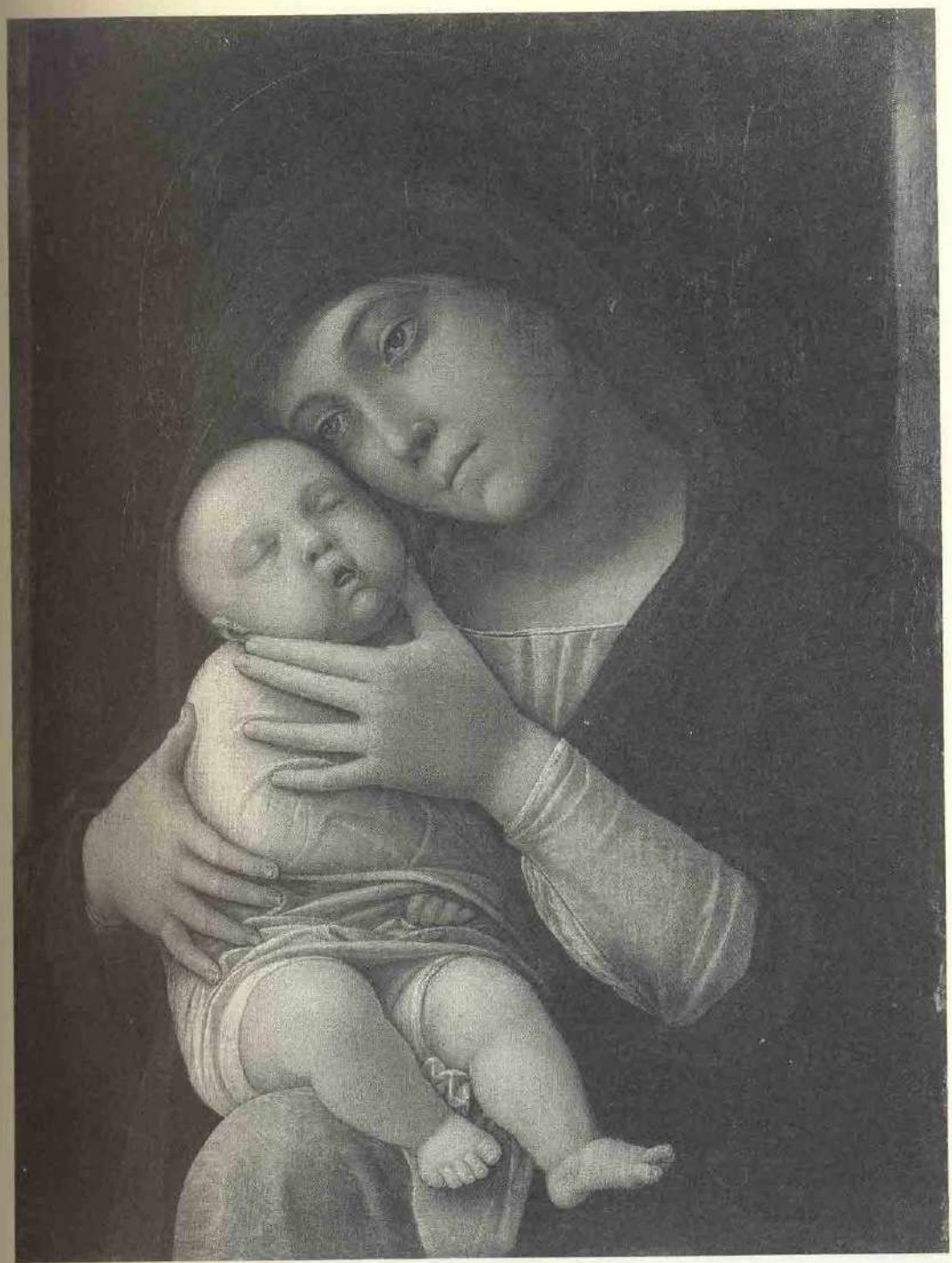
consunto o l'armatura del santo cavaliere una volta splendidamente rifinita ma divenuta invisibile, secondo quanto notava nel 1858 lo Eastlake[29]. Molteni restaura soprattutto pittura del Rinascimento e non sembra spingersi, con restauri impegnativi, a monte del Pisanello. Assieme a questa tavoletta lo Eastlake nel 1860 aveva acquistato anche l'altra opera del Pisano con la firma di Bono da Ferrara, il *San Gerolamo* di Cosmè Tura ed una pala del Garofalo che adesso fanno parte della National Gallery; i dipinti sono subito inviati a Molteni, ed egli lascia l'ingrandimento settecentesco alla tavola cinquecentesca e dà ai due dipinti con San Gerolamo l'intonazione dorata ma trasparente che tuttora li caratterizza; in quello con la firma apocrifa di Bono, anzi, l'"occidua malinconia del giovane Bellini", di cui nel 1958 vi individuava l'eco uno dei migliori conoscitori della pittura italiana, fino a che punto è dovuta al Pisanello e non al gusto squisito di Giuseppe Molteni? Sempre in ambito ferrarese, è poi difficile non ammirare la soluzione che egli aveva proposto nella verniciatura della *Venere* di Cosmè Tura, che dalla Collezione Layard è passata alla National Gallery[30].

Molti restauri di Molteni interessano i dipinti del Poldi Pezzoli, si conosce il suo
145, 148 restauro della *Madonna* del Mantegna e del *Riposo in Egitto* di Andrea Solario, che si presentano ancora nella splendida veste patinata che egli ha dato loro. Delle due tavolette
146, 147 del Solario con *San Giovanni* e *Santa Caterina,* il Secco-Suardo stesso descrive la verifica eseguita dal Molteni e da Antonio Zanchi del trasporto compiuto a Parigi da Paul Kiewert, nonostante il quale seguitavano a sbollarsi. Un nuovo orientamento nella presentazione delle opere da collezione si rivela nel supporto di legno a cui vengono affidate queste due figure, per conservarne anche la caratteristica esterna di pittura su tavola[31].

A Brera il Molteni restaura il *Cristo morto* del Mantegna e lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello; la sua relazione del 1858 sul restauro di questa tavola è uno dei più bei documenti sul restauro dell'Ottocento, e ci introduce bene alla nuova accezione di patina come deposito lasciato dal tempo, oltre che alterazione dei materiali originali, e sulla pulitura eseguita con criteri di recupero estetico. Dopo la descrizione del lavoro eseguito sulla carpenteria il Molteni osserva come "fosse ancora più importante di procedere per la prima cosa e colla massima attenzione alla pulitura della patina prodotta dal tempo che formava grandi macchie in vari punti, praticandola parcamente ed in grado diverso secondo che se ne ravvisasse il bisogno e lasciandone però sempre quanto era possibile, non stando nelle regole del buon restauro di menomarla sconvenevolmente" e continua:

"Su tutte le carni e sulle vesti chiare non toccai la patina, e mi diedi a pulire delicatamente il grande lastrico (raffigurante marmo bianco e rosso pallido) posto davanti al tempio. Qui giova osservare che in detto lastrico predominano le parti bianche e che su di esse campeggiano tutte le figure; è pure a notarsi che la patina di detto lastrico a confronto di quella delle teste poteva considerarsi come dieci ad uno quindi non toccando le carni ed invece ripulendo la patina del lastrico questo a confronto andò facendosi chiaro in tal grado che l'originale effetto del quadro (invertito, come io accennava, dallo squilibrio della patina) ricomparve in modo, a mio giudizio, meraviglioso. Infatti dapprima per
149 rispetto al tono del fondo il maggior numero delle figure vedevasi generalmente staccare alquanto in chiaro ed in qualche parte di esse erano col fondo pari di tono. Invece dopo pulito il lastrico (sul quale pure rimane ancora almeno tanta patina quanto ve ne è sulle carni) le figure al confronto staccarono per tono, e si fecero più colorite e più succose. Il cambiamento fu tale che ora dal lato del colore ben a ragione si può paragonare lo Sposalizio del Sanzio ai dipinti dei più grandi coloristi e sovrani maestri veneziani".

145. Andrea col Bambin



145. Andrea Mantegna, Madonna col Bambino; restaurata da Giuseppe Molteni, circa 1860. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

146. Andrea Solario, San Giovanni Battista; trasportato da Antonio Zanchi.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

147. Andrea Solario, Santa Caterina; trasportata da Antonio Zanchi.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

148. Andrea Solario, Riposo durante la fuga in Egitto; restaurato da Giuseppe Molteni, circa 1860.
Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Recuperato il tempio, liberato il cielo da eccessi di patina e ridipinture ("comparve un bello e sfumato sereno il cui lucente azzurro diede un caldo splendore al resto del dipinto"), passa alla pulitura dei panneggi che gli dà adito a soffermarsi sul "verde smeraldo e succoso dei cinquecentisti, quello cioè fatto prima di color paglierino a corpo, poscia velato di verde di rame e per ultimo di asfalto. Non trovando nessun guasto in questo grandioso panneggiamento mi si dirà perché venisse ridipinto? Eccone la spiegazione. Ogni ristauratore sa che questi verdi del Cinquecento sono di una durezza e difficoltà disperante per chi deve pulirli perché o perdono la velatura dell'asfalto e allora stonano, ovvero rimangono ancora neri per l'accrescimento dell'asfalto stesso. Questo è il motivo per cui anche ai più esperti ristauratori la pulitura di quel colore riesce quasi sempre macchiata".

Infine, il Molteni non ha verniciato la tavola, "attesoché il dipinto dopo la pulitura, presenta un lucido bello e modesto, frutto della buona vernice originale che Raffaello avrà dato probabilmente a caldo come si costumava in quei tempi".

149 Ammirato dal Passavant, il restauro dello *Sposalizio della Vergine* venne criticato dal Cavalcaselle il quale non trovava giusto il nuovo rapporto delle figure col fondo schiarito[32]; il suo dissenso può essere letto sullo sfondo della rivalità col Morelli e l'ambito a cui il Molteni stesso appartiene. Comunque il sostenutissimo livello professionale del grande restauratore milanese non deve far dimenticare che la fruizione edonistica a cui predisponeva i dipinti con il suo restauro non coincideva con una visione delle opere d'arte come documenti storici a cui si volgeva il grande storico della pittura italiana: una diffidenza quindi, che non nasceva solamente da giochi di squadra, ma da una diversa visione dalla funzione dell'opera d'arte.

Ben altri di quelli eseguiti da Molteni erano d'altronde i rifacimenti, i completamenti, le stesse firme aggiunte seguendo le attribuzioni del collezionista, legati alla tradizione del restauro amatoriale ottocentesco. In una lettera del 1855 al Secco-Suardo Giuseppe Fumagalli gli chiede quale data apporre ad una *Sacra conversazione* di Andrea Previtali, che aveva integrato con vasti restauri pittorici e nella quale aveva già aggiunto un cartellino con la firma, che lascerà poi insoddisfatto il "conte restauratore". È un documento prezioso per spiegare certe firme strane, tipiche di quadri passati dal commercio e dal collezionismo dell'Italia settentrionale verso la metà dell'Ottocento: l'incredibile Giovanni da Udine datato 1517 dell'Accademia Carrara, la famosa firma di Bono da Ferrara sul *San Girolamo* del Pisanello e quella di Giovanni da Oriolo sul *Ritratto di Lionello d'Este* (così vicino a Jacopo Bellini) della National Gallery di Londra[33].

Il quadro da galleria restaurato secondo le prescrizioni del Secco-Suardo va accuratamente integrato con risarcimenti che non devono assolutamente essere riconoscibili e vengono eseguiti ad olio o a vernice secondo le esigenze tecniche; la sua superficie sarà perfettamente piana grazie a varie operazioni di sverzatura ed intelaiatura della tavola, ed a quel *parquetage* che, già in uso nel Settecento, diviene in questo secolo una specie di segno di riconoscimento di ogni dipinto su tavola da collezione[34]. Il restauro di cui si discute nel manuale è un restauro che, esclusi i compromessi del restauro dei "quadri di fabbrica", si volge unicamente ad opere il cui pregio giustifichi i procedimenti lunghi e spesso costosi che sono necessari ad un intervento a regola d'arte. Un restauro, inoltre, come ricorda l'invito alla segretezza con cui si apre il manuale ("un quadro è simile ad una zitella, il cui onore può essere offuscato da una sola parola"), legato ad un godimento un po' edonistico ed alla valorizzazione, anche venale, delle opere da collezione.

Davanti alla conservazione dei materiali originali degradati al punto di disturbare

questo godimento, il Secco-Suardo si muove con una sicurezza nelle proprie capacità di selezione che gli deriva dalle norme di buona scuola (non necessariamente accademiche in senso tradizionale) che deve possedere ogni pittore. Il rispetto degli aspetti figurativi del dipinto è fuori discussione, ma l'eccessivo deterioramento va corretto non meno di un difetto tecnico il quale impedisca la solidità e la leggibilità che, proprio sulla base di queste norme, sono desiderabili. Un caso limite è quello dell'"olio esuberante", usato dal pittore, quando forma una crosta in superficie: l'acquetta Lechi permetterà di "ridonare ai colori il lor brio naturale", quello cioè caratteristico di un rapporto ottimale fra pigmento e legante. In qualsiasi dipinto gli imbrunimenti del verde si toglieranno intaccandoli con sostanze alcaline, diversamente da quanto aveva fatto Molteni sul Raffaello di Brera. Un pennello "bene e prudentemente impiegato" potrà poi ovviare allo "smarrimento di alcune tinte e l'alterazione di altre, sempreché trattisi non dell'intero dipinto ma solo di alcune parti di esso". L'indulgenza tutta ottocentesca con cui il Secco-Suardo apprezza il colore ambrato dei quadri antichi e consiglia le patine artificiali con cui imitarlo è perciò dovuta ad un criterio di gusto che trova più godibile il dipinto inscurito. Nella ricerca di questa aura di vetustà la "patina" ha definitivamente perduto il significato di essudato degli oli, di alterazione dei materiali originali, per assumerne uno vagamente emozionale, romantico nell'accezione negativa cara a Roberto Longhi[35].

Alla pulitura dobbiamo ricorrere per ovviare a "l'insudiciamento naturale o procurato della pittura, per effetto del quale essa perdé il suo brio e tavolta è siffattamente appannata, da non potersi comprendere che cosa essa rappresenti. L'alterazione subita dalle vernici, che vi furono applicate, alcune delle quali ingiallirono smisuratamente, altre si offuscarono, ed altre infine divennero bianchicce e perfettamente opache. I cattivi ritocchi e ridipinti, coi quali si pretese restaurare e migliorare quella pittura, i quali deturpano il dipinto, talvolta perché fatti da mano inesperta, tale altra perché subirono delle forti alterazioni a motivo dei metodi inopportuni coi quali furono eseguiti".

Le conoscenze di chimica del Secco-Suardo sono molto attente e funzionali alla comprensione del comportamento dei materiali originali. Ricorda la resinificazione degli oli per chiarire il comportamento di certi reagenti e sottolinea il rischio della loro saponificazione da parte di soluzioni alcaline che distruggano il "lucido e trasparente" che ne è proprio. La lettura delle sue osservazioni è perciò sempre utile: menti non del tutto ottuse potrebbero dedurne che anche i reagenti basici oggi tanto in uso possono giungere ad effetti analoghi senza distruggere la pellicola del colore. La vernice è ormai un mezzo di manutenzione e di restauro così generalizzato che anche delle tempere grasse dei primitivi il Forni ricorda che in origine erano verniciate, con mezzi che permettessero loro di assumere un tono non lontano dalla pittura ad olio: "sia per fermare i colori stabilmente e difenderli dal contatto dell'aria che gli altera impallidendoli, sia per ottenere un certo brillante e fiammeggiante colorito che senza vernice non raggiungevasi".

Davanti a quest'affermazione un po' schematica il Secco-Suardo si abbandona ad una serie di precisazioni, col tono polemico che sempre lo caratterizza nei confronti del restauratore toscano. Nota, richiamando l'esempio del Mantegna, che molte (ed anche su tela) sono le tempere antiche non verniciate, o verniciate solamente dopo il lasso di tempo testimoniato dalle sporcizie che vi si erano depositate, ed insiste che diversa è la tecnica delle tempere da quella delle miniature: "tutti i dipinti temperati con colla animale o vegetale, e soprattutto col lattifico del fico, sopportano benissimo la vernice, specialmente se essa è oleosa, ed acquistano, mercé sua, una straordinaria vivacità di colori, mentre all'opposto quelli legati con gomma si alterano, si stonano, si svisano in modo orribile,

149. Raffaello, Sposalizio della Vergine, particolare; restaurato da Giuseppe Molteni, 1858. Milano, Pinacoteca di Brera.

diventando eccessivamente trasparenti i colori mancanti di corpo, come la lacca, lo stil di grana ed altri, e viceversa risaltando fuori di misura i colori minerali e quelli tutti che hanno gran corpo. E questo è il motivo pel quale *non si verniciano, né si potrebbero verniciare le miniature in pergamena,* come asserisce il Forni senza addurre alcuna ragione".

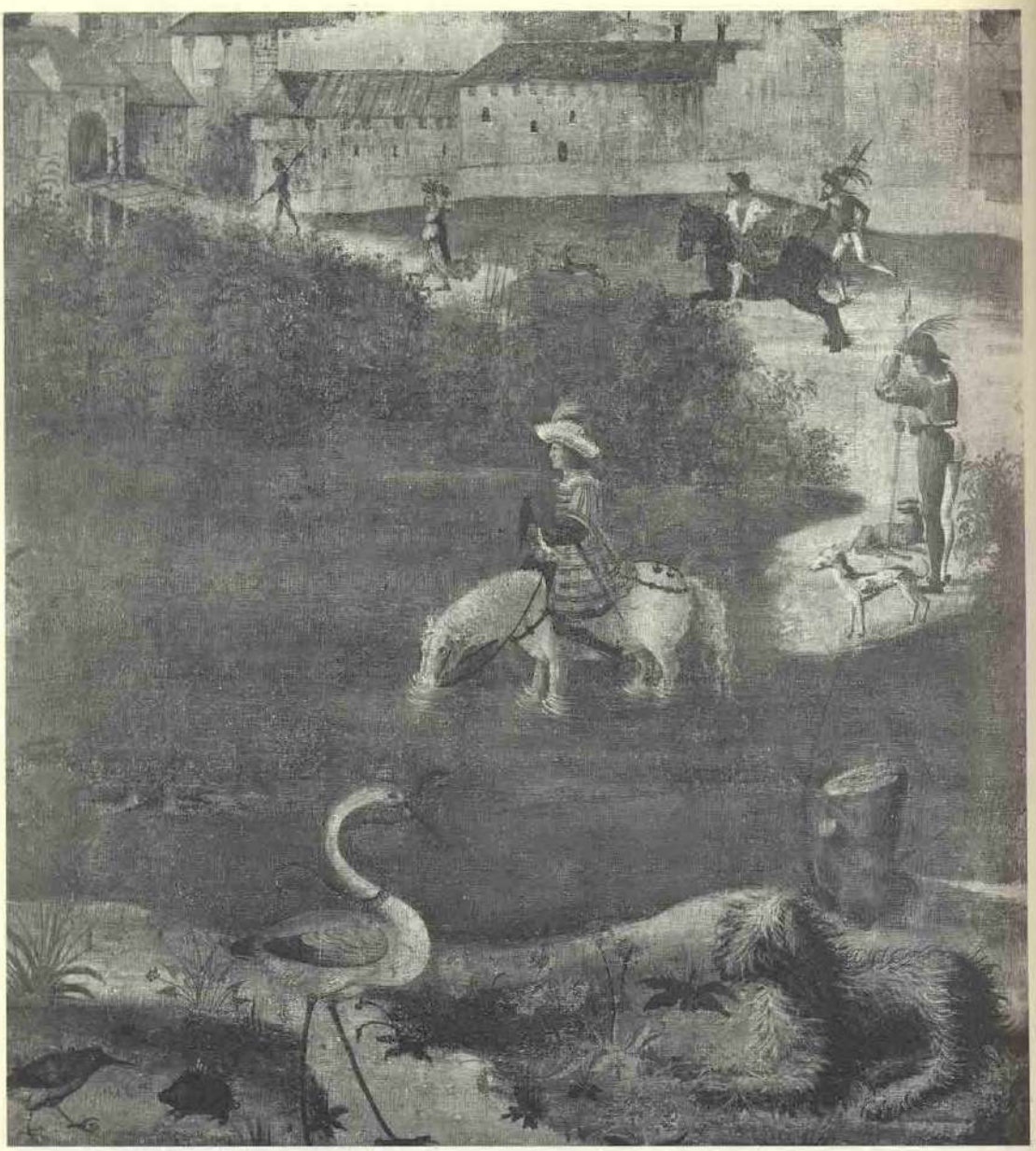
Il Secco-Suardo è sempre legato al gusto ed alle pratiche di restauro della prima metà dell'Ottocento, ed una finitura che rendesse le tempere dei primitivi più somiglianti alle pitture ad olio era certamente gradita, perché ne facilitava l'assimilazione non sempre agevole da parte di collezioni private e pubbliche, che solamente per gradi potevano accettarne i caratteri così distanti dalle assuefazioni di galleria. La distinzione fra tempere grasse e gomme è comunque giusta, e nella stessa tavola alcune parti possano essere eseguite a uovo, colla o lattifico, altre con "gomme", che facilmente si alterano quando, come non di rado è accaduto, vengano verniciate[36]. L'affresco deve conservare una sua opacità ma, abbondonando il muro, si deve adattare alla struttura flessibile della tela; i trasporti che il Secco-Suardo ha sempre presenti sono quelli di Bernardo Gallizioli di Brescia: non vi appare nessun resto di resina, sono "sottili, pieghevoli e leggeri"; a tergo "una tinta cinereccia" nasconde il metodo di applicazione degli strappi alla nuova tela.

Il Gallizioli è senz'altro un buon estrattista, anche se i suoi strappi, più dei quelli del Succi, lasciano intravedere l'impronta della tela, come la *Madonna degli angeli* del Bergognone a Brera, trasportata nel 1847 da Santa Maria dei Servi a Milano; è il Gallizioli che, entro il 1845, trasportò i Ferramola di Casa Borgondio della Torre a Brescia: i 150
frammenti della pinacoteca Tosio Martinengo ed il grande affresco del Victoria and Albert Museum con una scena di torneo nella piazza di Brescia. Un perfetto raggiungimento tecnico nello strappo dei dipinti murali è poi rappresentato dai *Profeti* del Moretto staccati 151
da palazzo Martinengo Cesaresco e premiati all'Esposizione italiana del 1861[37]. La scissione tra intonaco (la cui conservazione non interessa) e dipinto nel Secco-Suardo è totale, anche se gli affreschi saranno nuovamente portati su muro, come quelli di Giovan Battista Castello tolti da Gorlago da Antonio Zanchi ed impiegati nella decorazione di 152
una sala della nuova prefettura di Bergamo nel 1866[38].

5. Ulisse Forni, Gaetano Bianchi ed il restauro a Firenze

Quando nel 1864 il Secco-Suardo viene invitato, su suggerimento di Giovanni Morelli, a tenere a Firenze un corso sulle tecniche di trasporto dei dipinti, l'iniziativa scavalcava completamente il restauratore di galleria, il bravo Ulisse Forni che aveva appena presentato all'editore Le Monnier il manoscritto del suo *Manuale del pittore restauratore,* destinato a vedere la luce contemporaneamente alla prima parte di quello del Secco-Suardo. Quale sia stata la vicenda di ritocchi, aggiustamenti, cacce alla priorità fra i due restauratori è difficile da ricostruire nei particolari ma non da immaginare, in un clima in cui si giungeva a paradossi come quello di Pietro Pezzati il quale, affermando (falsamente) di essere il solo che a Firenze sapesse strappare gli affreschi, chiedeva un indennizzo per il danno economico che sarebbe risultato da quanto il Secco-Suardo si apprestava a comunicare pubblicamente[39].

Dei saggi eseguiti durante il corso si conoscono (per ora) il trasporto da tavola su tela di una *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, un tondo peruginesco ed un ritratto fiorentino del Cinquecento, oltre ai tre strappi di affreschi dal chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina: due pezzi del basamento della bottega di Giovanni di Consalvo e la lunetta del Bronzino con la *Penitenza di San* 153, 154

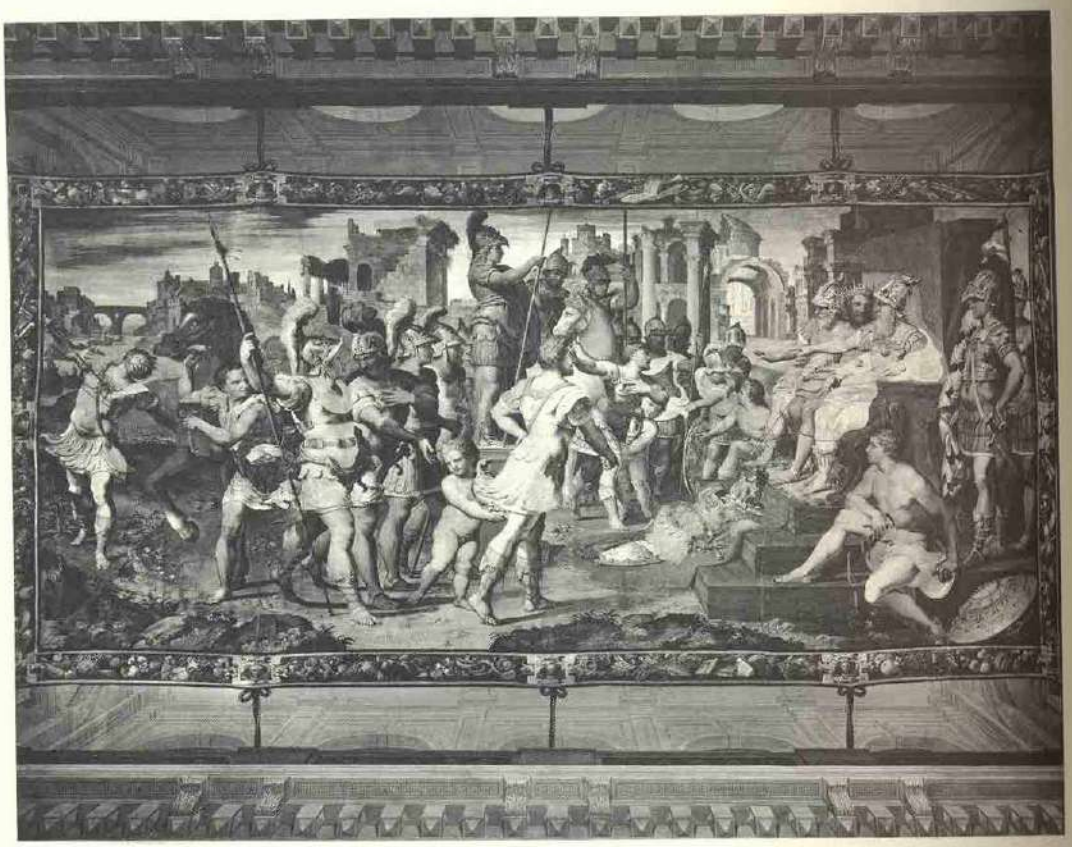


150. Floriano Ferramola,
frammento di affresco da Casa
Borgondio della Torre; trasportato
da Bernardo Gallizioli, circa 1845.
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

151. Moretto da Brescia, Profeta;
affresco staccato da Bernardo
Gallizioli, circa 1861.
Brescia, Collezione privata.

rofeta;
do

152. Giovan Battista Castello, Storie di Ulisse; affresco staccato da Antonio Zanchi, 1866. Bergamo, Prefettura.



Benedetto. Questo è un trasporto il cui parziale insuccesso, come è lo stesso Secco-Suardo a chiarire nel manuale, derivava da non aver bagnato preventivamente le tele messe in opera per staccarlo dal muro. Tuttavia non è al Secco-Suardo che si deve la cattiva conservazione attuale della superficie pittorica, vittima in tempi recenti di qualche nuovo restauratore troppo fiducioso nella sua esecuzione interamente a buon fresco[40].

Il contesto di dipinti dei quali si occupa il testo del Forni è diverso da quello dei trattati di restauro diffusi fino ad allora. Infatti egli si sofferma ampiamente sugli affreschi ed il loro trasporto, verosimilmente seguendo, più che un'esperienza personale, i consigli di Guglielmo Botti o di Gaetano Bianchi. Secondo le scelte ancora in vigore nella prima metà del secolo dà ampio spazio ai trasporti a massello di cui aveva visto esempi notevoli a Siena eseguiti fra il 1841 (*Cristo alla colonna* del Sodoma) ed il 1854 (affreschi di Pietro 156
e Ambrogio Lorenzetti in San Francesco). Si sofferma poi a lungo sulla tempera grassa dei primitivi e non mancano consigli per trattare adeguatamente i fondi oro; prima ancora di esaminare la parchettatura il Forni discute "come si riatta una grande ancona che ha le asse scollate o curvate e le piccole tavole imbarcate". Il manuale rivela una buona conoscenza dei ricettari italiani e francesi, si orienta nella chimica, ma segue soprattutto la pratica, senza inibizioni e senza porsi problemi di etica professionale quando espone i metodi utili per rimettere rapidamente in ordine quadri di basso commercio, come faceva anche lo Horsin-Déon. L'esperienza del cattivo esito della cera usata da Ignazio Zotti sul *Cenacolo di Foligno* del Perugino lo rende completamente disincantato davanti all'encausto e fa presenti i cattivi risultati dei restauri eseguiti con questo mezzo da Michele Ridolfi sull'Aspertini di San Frediano a Lucca; se, tecnicamente, ha un mito, è quello della tempera all'uovo dei primitivi[3].

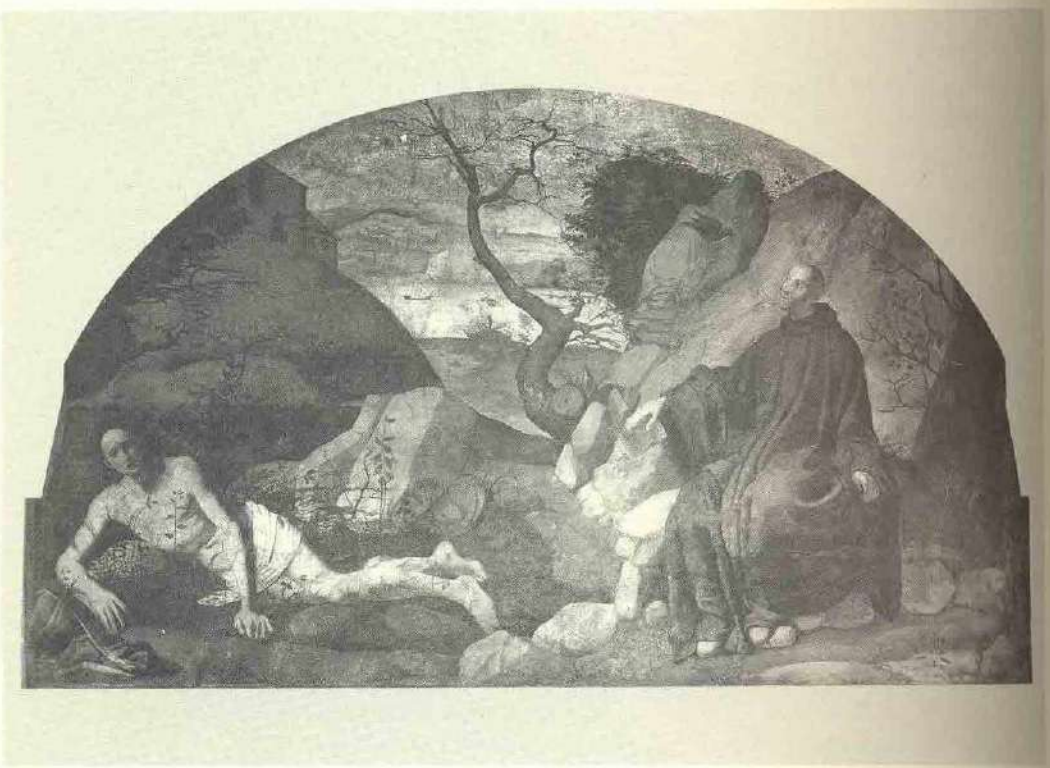
Ulisse Forni per la patinatura consiglia ingredienti anche più domestici della vernice d'ambra raccomandata dal Secco-Suardo, come liquorizia, fuliggine, acqua di tabacco e caffè, asfalto diluito, materiali che portano, a volte, agli effetti di opacità testimoniata da dipinti da lui restaurati, come l'*Adorazione dei Magi* di Cosimo Rosselli nelle gallerie di Firenze, tanto ripresa, punteggiata, ridipinta, che l'intenzione di ridarle l'"antico" è ben comprensibile. Cosimo Conti del Forni osservava:

"A lui non mancava alcuna delle qualità pratiche per far bene, ma ahimé era anche egli invaso da quella massima funesta, cosicché per nascondere il restauro fatto in un sito ritoccava e punteggiava un'intera figura. Ma non si vedeva!!...e non si vedeva di certo perché pareva tutto restaurato. Peraltro col Forni l'arte aveva fatto dei progressi, le riparazioni alle tavole a tempo suo si son fatte meglio, le puliture qualche volta bene, e sopra tutto è da lodarsi perché col suo sistema di restauro il lavoro fatto da lui si può togliere colla più gran facilità senza offendere l'originale"[42].

Il Secco-Suardo nota invece con dispetto la successione di ricette sostanzialmente identiche, non verificate, copiate da altri manuali, o le molte contraddizioni del restauratore toscano. Non bisogna dimenticare che il Forni, anche nella sua etica sempre proporzionale alla necessità di trovare lavoro che è propria di un artigiano, fa sempre affidamento sull'abilità e sull'esperienza del restauratore che lo leggerà; la stessa per cui consiglia anche metodi di pulitura senz'altro pericolosi o poco verificati, in quanto sa di rivolgersi ad artigiani esperti che sono in grado di valutare e padroneggiare i rischi a cui vanno incontro.

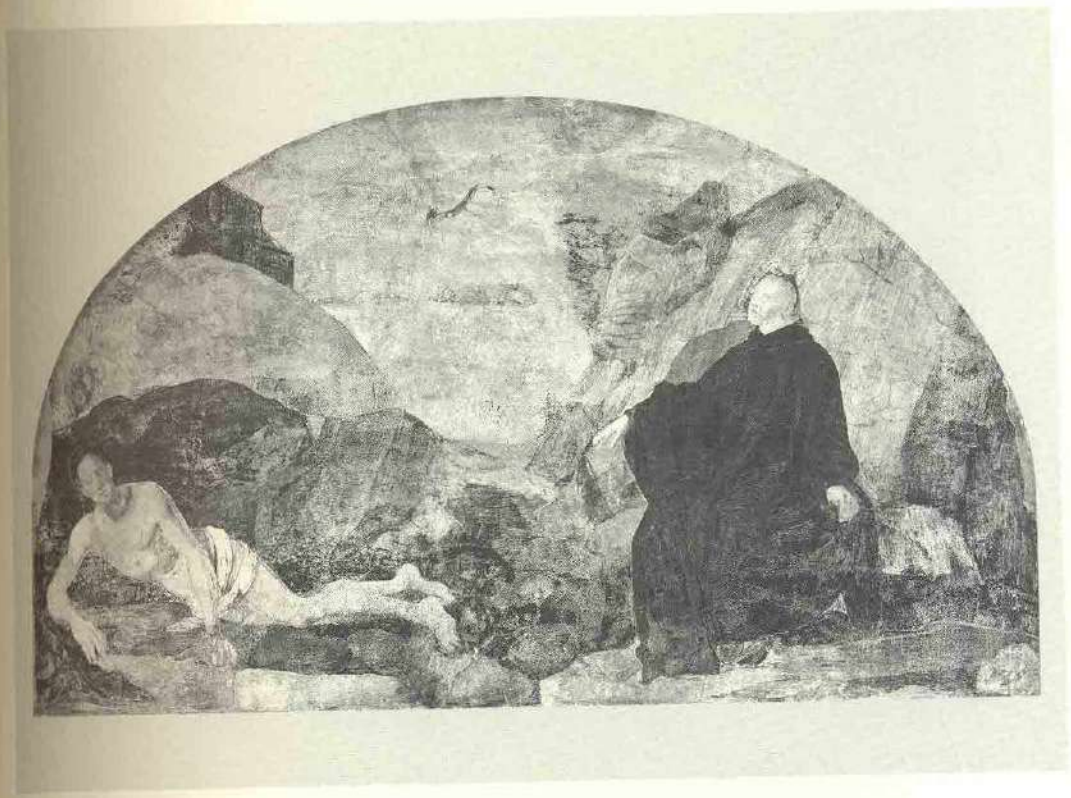
Il carattere incompatibile dei due restauratori è messo molto bene a fuoco nel rispettivo racconto della scoperta del metodo Pettenkofer che, tra il 1865 ed il 1866, era una novità propagandata ufficialmente da un agente ginevrino del suo inventore, Charles Vogdt. Il Secco-Suardo si mette in contatto con lui tramite lo Eastlake stesso, nella cui

153. Agnolo Bronzino, Penitenza di San Benedetto; affresco staccato da Giovanni Secco-Suardo, 1866. Firenze, Chiesa di Badia, chiostro degli Aranci.



154. Agnolo Bron
di San Benedetto;
rimasta in parete
di Giovanni Secc
Già Firenze, Chie
chiostro degli Ara

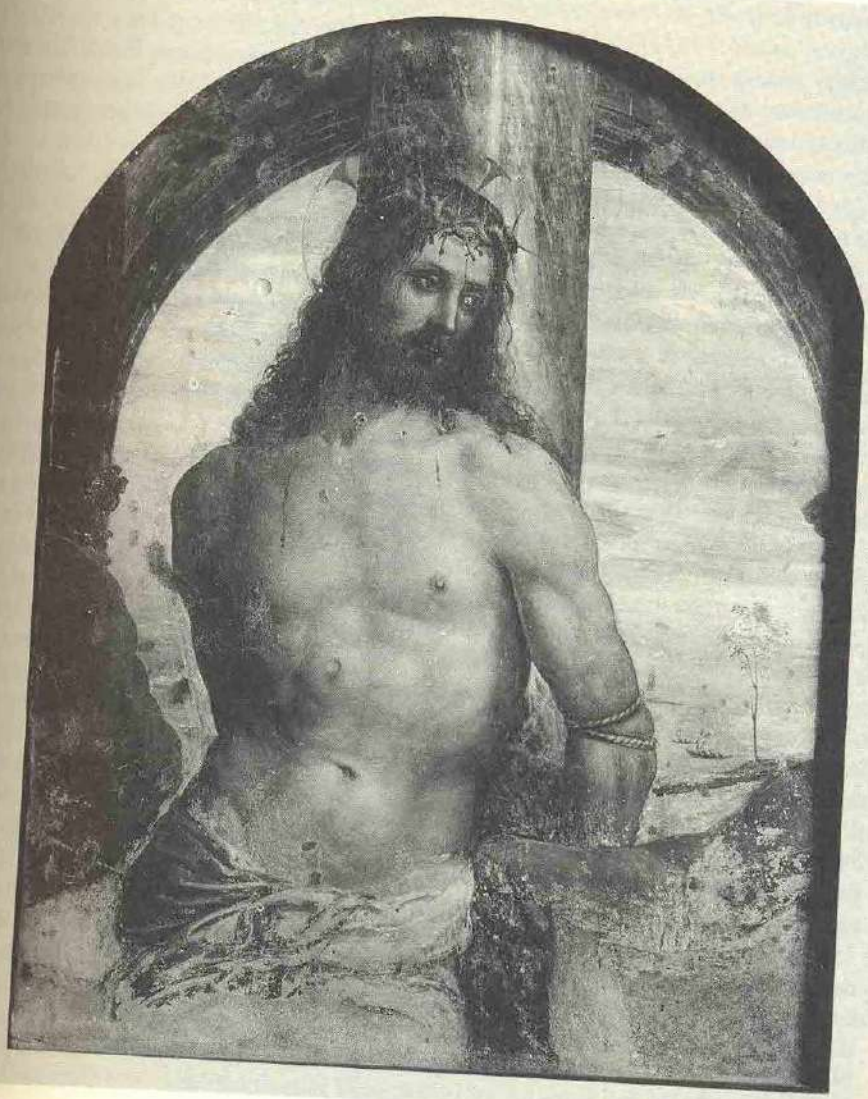
154. Agnolo Bronzino, Penitenza di San Benedetto; impronta rimasta in parete dopo lo strappo di Giovanni Secco-Suardo. Già Firenze, Chiesa di Badia, chiostro degli Aranci.



155. Marco d'Og
e Santi; trasporta
Brison e Giovann
Milano, Sant'Eu

155. Marco d'Oggiono, Madonna e Santi; trasportata da Alessandro Binson e Giovanni Secco-Suardo. Milano, Sant'Eufemia.

156. Sodoma, Cristo alla colonna; trasportato a massello nel 1841. Siena, Pinacoteca Nazionale.



galleria la rigenerazione delle vernici era stata sperimentata sul *Bacco e Arianna* di Tiziano. Nell'edizione del 1866 non rivela nessun particolare sul procedimento tenuto segreto dal suo inventore. Il Forni, invece, fa parte della commissione che si deve incontrare nel 1865 col Vogdt per valutare la scoperta per conto del ministero. Dopo un incontro privato ed evitando che se ne faccia poi cenno nella relazione ufficiale, egli dà prova della sua sagacia mostrando due saggi identici a quelli presentati ufficialmente dal Vogdt. Conclude sottolineando i limiti del sistema Pettenkofer e proponendone l'uso anche per ammorbidire le vernici e renderle solubili con semplice acqua ragia[43].

Senza la necessità di replicare con i fatti al corso fiorentino del Secco-Suardo, e la fretta che ne derivava alla pubblicazione, il Forni avrebbe probabilmente dato alle stampe il manuale elaborandolo con più ponderazione. La polemica verso colui che Valentino Bernardi definisce il "conte restauratore" è palese nel proemio al volume del 1866, che compare datato 1863, e nella paginetta ("per norma del lettore giova avvertire...") nella quale si precisa che "il Forni fu presente alle così dette lezioni date in Firenze dal nominato signor conte non come allievo suo, ma come incaricato di osservare le pratiche e i metodi usati da lui nelle operazioni del distacco delle pitture, e di farne poi rapporto, come di fatto fece, alla commissione eletta a questo effetto...".

Ulisse Forni muore nel 1867; le recriminazioni in cui si dilunga il Secco-Suardo per tutta la seconda parte del manuale (pubblicato nel 1894 ma scritto entro il 1873, anno in cui scompare anche lui) sono rimproveri verso chi non ha più possibilità di replica. D'altronde non di rado, come si vedeva dalle lettere del Guizzardi l'attività del Secco-Suardo, tra amatore e restauratore egli stesso, si prestava a quei malintesi che, anche a Milano, vedono il reciproco allontanamento fra lui ed un restauratore stimato come Alessandro Brison col quale aveva sperimentato metodi di trasporto diversi da quelli praticati dai restauratori francesi su una tavola attribuita a Palma il Vecchio e sulla pala
155 di Marco d'Oggiono in Sant'Eufemia[44]. La riprova dell'utilità del Forni per i consigli pratici riguardo ai vari metodi con cui si può trasportare un affresco è data quando Girolamo Botter ed Antonio Carlini si improvvisano estrattisti per salvare dalla demolizione quanto resta dei dipinti murali di Tommaso da Modena con le *Storie di Sant'Orsola* a Treviso, ed, insoddisfatti dello strappo consigliato dal Secco-Suardo, seguono i suoi precetti. Una delle obiezioni più fondate alle quali si presta il manuale del "conte restauratore" è proprio quella di scegliere solo il metodo dello strappo per il trasporto degli affreschi; una scelta legata alle esperienze della prima metà del secolo che già appariva strana al momento della sua pubblicazione, quando il recupero del monumento nel suo insieme, o l'imitazione di quello che si supponeva l'aspetto originale, non erano più una novità. In un ambiente in stile si colloca infatti molto meglio un distacco, che conservi tutte le irregolarità dell'intonaco, di un dipinto murale con la superficie perfettamente liscia e regolare dopo il trasporto su tela. Alla data ormai avanzata del 1898 è significativo, su questo problema, l'opuscolo in cui il restauratore abituale e direttore dell'Accademia Carrara, Valentino Bernardi, espone le sue critiche al "conte restauratore", specialmente al consiglio di ripassare con colori a caseina da tergo gli affreschi strappati[45].

Il termine di confronto che propone il Bernardi è quello delle realizzazioni del "re dei restauratori", il fiorentino Gaetano Bianchi. Abbandonati gli eroici trasporti a massello degli anni quaranta descritti dal Forni, uno dei suoi metodi preferiti era quello del distacco di tutto l'intonaco e del suo trasferimento su un telaio preparato con un incannicciato. Non solamente si conservavano le impronte del cartone, come nei buoni strappi, ma anche tutte le irregolarità dell'intonaco ed i segni della giunzione delle varie giornate. Gli affreschi

erano così particolarmente adatti per rimetterli in opera, trasferendoli all'interno dello stesso monumento od in nuovi complessi, come avviene nei restauri del Bargello (dove le sue restituzioni in stile traggono in inganno l'ingenuità sabauda di Massimo d'Azeglio) o nel castello di Vincigliata al quale il Bianchi adattò alcuni mediocri affreschi della fine del Trecento che aveva staccato da un convento di via della Scala a Firenze[46].

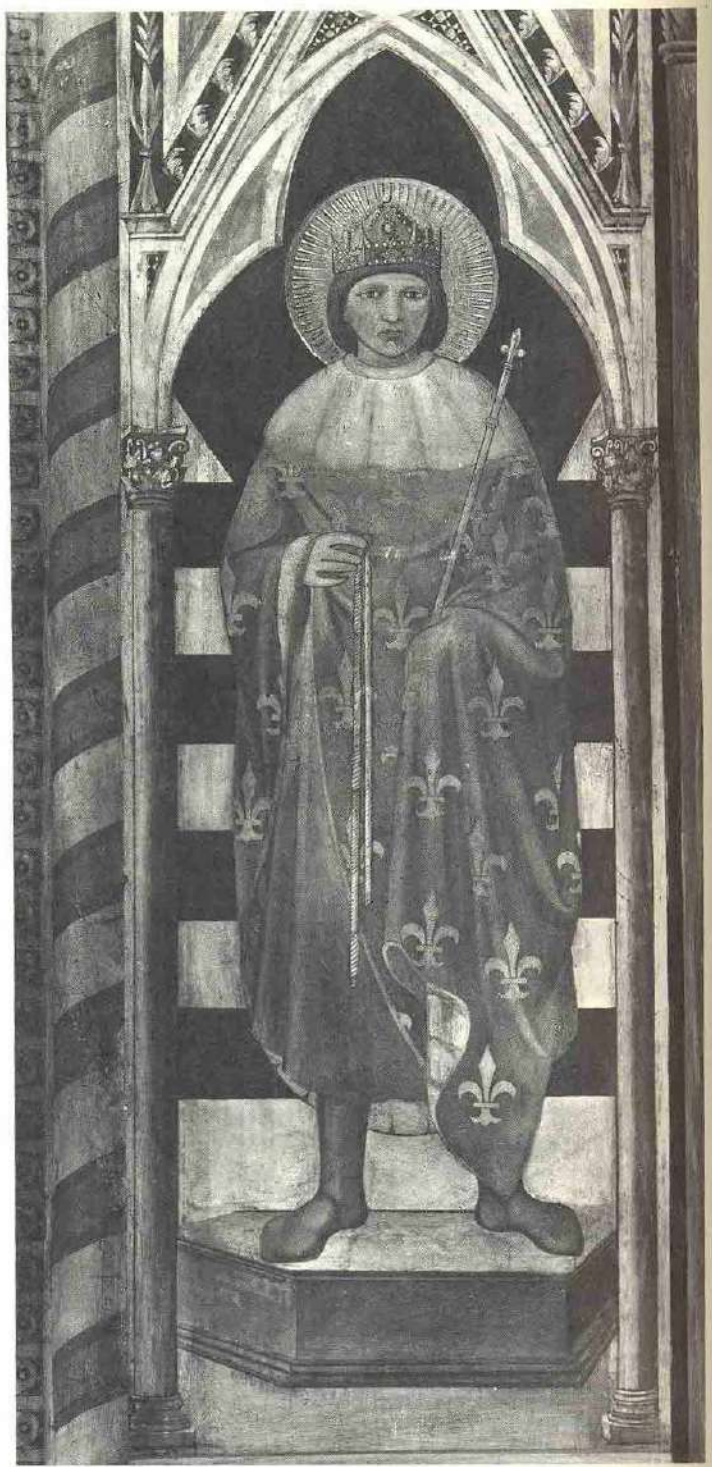
Ma la fama del Bianchi è soprattutto legata al restauro degli affreschi di Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce, recuperati sotto lo scialbo nel 1852, ed alle recriminazioni di cui sono state fatte oggetto le sue integrazioni, di stesura ed invenzione ovviamente misere rispetto agli originali. Si doveva interamente a lui il *San Luigi re* che Ruskin 157, 158
ammirava come capolavoro di arte cristiana e che ancora il Van Marle descrive quale esempio giottesco. Il Bianchi patinò queste pitture con quegli abbassamenti che aiutavano le integrazioni ad inserirsi nella pittura originale e che ricordano tutti coloro che le hanno viste prima del restauro di Leonetto Tintori[47].

Se dobbiamo prendere come indicazione delle nozioni del Bianchi quanto consiglia il Forni sul restauro dei dipinti murali, ci troviamo davanti ad un panorama estremamente ricco e ben calibrato delle possibilità nelle tecniche di finitura e nel trattamento di restauro dei dipinti murali, delle loro finiture a secco, delle eventuali verniciature che hanno subito e che possono rendere impossibile qualsiasi intervento di restauro; le tecniche consigliate per il ritocco e l'intonazione delle parti eseguite ex novo costituiscono una guida utile all'individuazione stessa delle antiche tecniche di pittura murale.

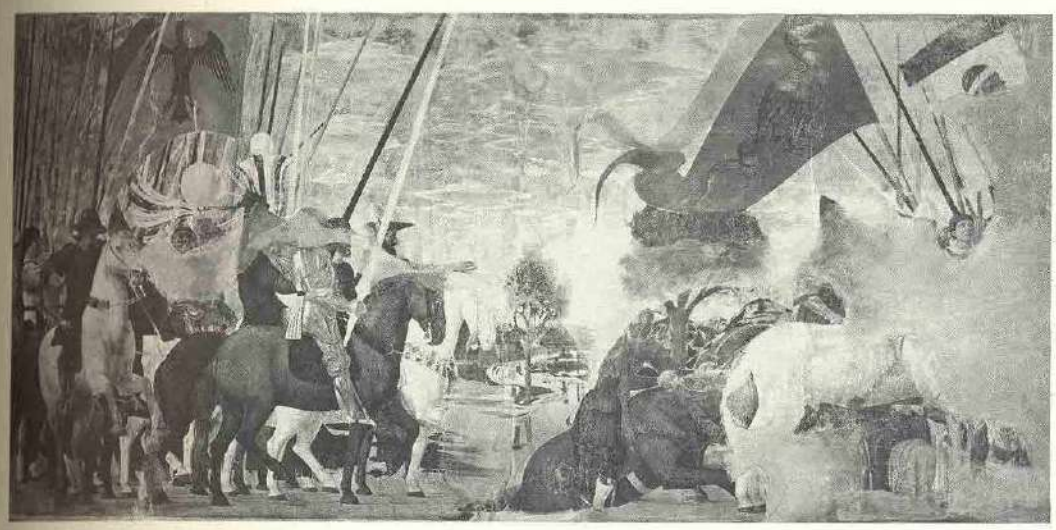
Tra il 1858 ed il 1861 Gaetano Bianchi restaura gli affreschi di Piero della Francesca 159-161
ad Arezzo con metodi diversi da quelli impiegati sui dipinti di Giotto in Santa Croce. "Il lavoro – commenta il Cavalcaselle – fu condotto dal Bianchi con molta cura ed amore: nuovo intonaco si fece nelle parti mancanti dandogli un colore da offender meno l'occhio del riguardante". Probabilmente il Cavalcaselle stesso non fu estraneo alle scelte finali dell'intervento, soprattutto quelle relative alle integrazioni delle lacune. Se in qualche punto, come nel profeta giovane posto in alto a destra della finestra, il Bianchi ritocca con una certa sommarietà la campitura azzurra che aveva perduto le ombre del modellato, quando si tratta di integrare la *Battaglia di Costantino* esegue quei risarcimenti riconoscibili ma intonati che tanto aiutavano nella lettura del capolavoro di Piero della Francesca. Ma, senza documentarsi sulla loro data (e quindi sulla loro importanza storica), sono stati distrutti nell'infelice restauro eseguito verso il 1960. Quanto è accaduto ultimamente agli affreschi di Arezzo, e non solo nell'integrazione delle lacune, non può che far apprezzare la bravura di Gaetano Bianchi rispetto alla presunzione dei suoi successori novecenteschi[48].

Se inoltre consideriamo i lavori del Bianchi come momenti di ripristino del dell'insieme ambientale nella policromia originale, ci accorgiamo di avere davanti una delle figure più interessanti legate ad una visione del restauro che presuppone la conoscenza di Viollet-le-Duc: lo scopo è quello di recuperare un insieme policromo di stemmi, finti marmi, decorazioni, figure; ricostruire secondo l'antico "cartone" il paramento in finti marmi di San Miniato al Monte (1859-1861), oppure restituire al transetto di Santa Croce l'aspetto che aveva nel XIV secolo. Aiutandosi anche con resti originali (rispettati solamente nei casi in cui fossero ben conservati, altrimenti lucidati e rifatti ex novo), il restauratore fiorentino verso il 1870 riesce così bene nella decorazione esterna delle cappelle che ancora recentemente è stata presa in esame per la datazione dei loro affreschi dimenticando la necessaria verifica della vastità e del carattere del suo intervento[49].

157. Gaetano Bianchi, San Luigi; 1852.
Firenze, Santa Croce, cappella Bardi.



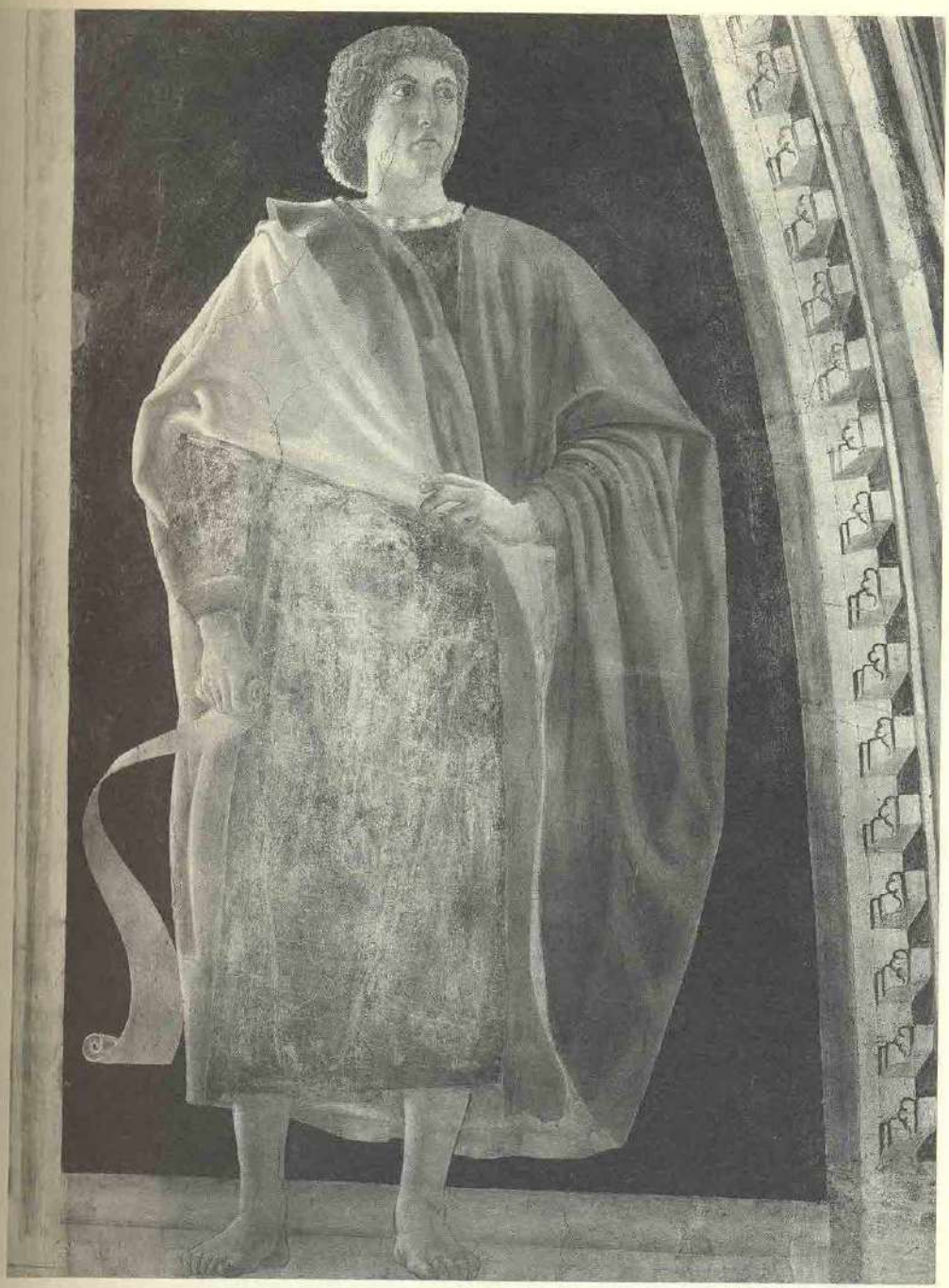
158. Giotto, di San Franc da Gaetano Firenze, Sant Bardi.



158. Giotto, Esequie di San Francesco; restaurato da Gaetano Bianchi, 1852. Firenze, Santa Croce, cappella Bardi.

159. Piero della Francesca, Battaglia di Costantino; con le integrazioni di Gaetano Bianchi, 1858-1861. Arezzo, San Francesco.

160. Piero della Francesca,
Profeta; coi restauri di Gaetano
Bianchi, 1858-1861.
Arezzo, San Francesco.



161. Piero della Francesca, Profeta; dopo la rimozione dei restauri di Gaetano Bianchi. Arezzo, San Francesco.

storia patria per le antiche provincie modenesi), 1984, p. 333; A. Mazza, in *Il museo come programmi*, catalogo della mostra, Imola, 1985, pp. 66-67.

57. Cicognara, 1825, pp. 9-10; Giordani, 1840, pp. 10-11; Ufficio Regionale, 1906, nota 1 p. 26; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 160 (nel 1819 si offre per eseguire trasporti ad Avignone); Incerpi, 1979, p. 220 e nota 17 p. 226; Conti, 1981, p. 71. L'esperimento eseguito a Firenze dalla Barret è riconoscibile in una Madonna attribuita a Sebastiano Mainardi dei depositi delle Gallerie di Firenze, n. 6106 dell'inventario 1890.

58. Cicognara, 1825; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 10-14, 21, 23, 26; F. Mariotti, *Legislazione delle belle arti*, Sezione Provincie Venete e Lombarde, n. 2490-240, cit. in Muraro, 1960, p. 32.

59. *Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Venezia 1812, p. 23; *Due lettere critiche sull'opuscolo descrizione del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Imola 1816, pp. 13, 14, 16; G. Melchiorri, in "L'ape italiana", Roma 1835, tavv. XVI e XXXI; M. Gualandi, in "Il solerte foglio settimanale...", 1839, n. 47, p. 128, nota 6; Giordani, 1840, pp. 17, 18, 21-22; Zeni, 1840, nota 2 p. 9; C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi romano*, Mantova 1842, appendici, pp. L-LII; Dyce, 1847, nota p. 17; Horsin Déon, 1851, p. 17; Forni, 1866, p. 22; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 229; Milanesi, 1878-1885, III, 1878, p. 702; VI, 1881, nota 3 p. 466; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 72-73; A. Prandi-T. Steinby, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1954, pp. 13-15; Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959, pp. 128, 227; D. Posner, *Annibale Carracci and his School. The Paintings of Herrera Chapel*, in "Arte antica e moderna", 1960, p. 397; Hueck, 1980, p. 6 e nota 25 p. 10; Hueck, 1981, pp. 144-147, 149-152. L'attività di Pellegrino Succi sembra essere proseguita stancamente nell'ambito della politica di tutela del governo pontificio, cfr. F. Buranelli in *La tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1987, pp. 183-184 (nel 1863 stacco degli affreschi della Tomba François).

60. *Segreto chimico per trasportare le pitture dal muro sulla tela*, in "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ecc.", II, 1806, pp. 37-41 (sui trasporti eseguiti dal medico Nicola Martelli, con atteggiamento analogo a quello rivelato poi dallo Horsin Déon rispetto alla matericità dell'affresco: "...il ruvido, la squallidezza, ed il secco, effetti inseparabili della calce, sono il peccato originale della pittura a fresco. Ora egli colla sua medicatura le ha resi questi nuovi insoliti pregi facendola comparire florida, morbida e pastosa, emula de' quadri ad olio"); *National Gallery Acquisitions 1953-1962*, London 1963, nota 1 p. 27; Hueck, 1981, pp. 145, 149.

61. G. Branchi, *Lettera del Prof. Branchi al Sig. Sebastiano Ciampi sopra gl'ingredienti di vari musaici e di varie antiche pitture*, in S. Ciampi, *Notizie inedite della segrestia de' belli arredi*, Firenze 1810, appendice, pp. 3-25; Cicognara, 1825, pp. 3-4; G. Branchi, *Sopra alcuni colori che nei secoli XIV e XV furono adoperati per le pitture dell'insigne Camposanto di Pisa, e sulla composizione dell'intonaco che fu fatto per le pitture medesime*, in "Nuovo giornale de' letterati", Pisa 1836, pp. 95-116; rist. in "Bollettino dell'Istituto centrale di restauro", n. 7-8, 1951, pp. 85-98; Zeni, 1840; Botti, 1864, pp. 30, 39.

62. Zeni, 1840; G. Fiocco, *Un affresco di Bernardo Parenzano*, in "Bollettino d'arte", 1931-1932, pp. 433-439; notizie abbastanza ampie dello Zeni nel Ms. P.D. 307 XVII della biblioteca del Museo Correr di Venezia, cfr. Conti, 1973, p. 250.

63. *Omaggio di riconoscenza al nobile signore Filippo Balbi...*, Venezia 1819, p. 8. Su di lui e gli affreschi della Soranza cfr.: Cicognara, 1825, pp. 11-12; L. Cicognara, *Lettere inedite... ad Antonio Canova*, Padova 1839, p. 31; R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Venezia 1939, pp. 37-43; R. Pallucchini, *Restauri veronesiani*, in "Le arti", 1939-1940, pp. 29-30; G. Bordignon Favero, *La villa Soranza di Michele Sanmicheli a Calstelfranco Veneto*, Treviso 1958; L. Crosato, *Di un putto della Soranza*, in "Arte Veneta", 1959-1960, p. 202; G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del duomo...*, Castelfranco 1965, pp. 41-43; B. Rupprecht, *Sanmichelis Villa Soranza*, in "Festschrift Ulrich Middeldorf", Berlin 1968, pp. 324-332; G. Schweikhart, *Paolo Veronese in der Villa Soranza*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1971, pp. 187-205.

64. S. Stratico, ms. It. IV, 334 della Biblioteca Marciana di Venezia (1820), cc. 524-525; Paillot de Montabert, 1829-1830, IX, pp. 707-708; Curti, 1864, p. 359; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 220; Ufficio regionale, 1906, pp. 22-36, 40-54; L. Beltrami, *Il Cenacolo di Leonardo...*, Milano 1908, pp. 35-37; Malaguzzi Valeri, 1908, p. 33; L. Beltrami, *I dipinti di Bernardino Luini alla villa Rabia detta "la Pelucca"*, Milano 1911, pp. 55-58, 61; Cavenaghi, 1912, p. 495; A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956, pp. 99-100; Conti, 1973, p. 250.

65. "Gazzetta di Bologna" n. 85, 24 ottobre 1806; Cicognara, 1825, p. 10; Giordani, 1840, pp. 18-19; Secco-Suardo, ed. cit., 1866, p. 220; Venturi, 1882, pp. 377-378, 424, 430; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, pp. 48-49; C. Caccia Scarafoni, *Un affresco ritrovato del Garofalo*, in "Bollettino d'arte", 1958, pp. 88-92; A.C. Quintavalle, in *Arte in Emilia 1960-1961*, catalogo della mostra Parma 1961, pp. 62-64; S. Béguin, in *Mostra di Niccolò dell'Abate*, Bologna 1969, pp. 47-48, 53-55; *Per Niccolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Modena 1970, pp. 16-27, 32-49; Conti, 1973, p. 251; O. Baracchi Giovannardi, cit., 1984, pp. 319-410.

66. *Report from the Select Committee on Fine Arts*, London 1842, p. 31 (cfr. anche la segnalazione di un metodo che applicava a diretto contatto con la pittura da trasportare carta assorbente); Déon, 1851, pp. 14-15; Secco-Suardo, ed., cit., 1866, pp. 222-228.

Capitolo VIII
Il restauro fra accademia e romanticismo

1. P. Palmaroli, lettera del 10 settembre 1810, in "Memorie enciclopediche romane", V, 1810, pp. 127-128. Alcune delle vicende rela-

tive al distacco della *Deposizione* non sono del tutto chiare anche dal confronto tra le fonti, cfr.: Cicognara, 1825, p. 11; [T. Wright], *Advise to Proprietors, on the Care of valuable Pictures painted in Oil with Instructions for preserving, cleaning and restoring them by an Artist*, London 1835, pp. 25-26; Zeni, 1840, nota 8 p. 12 ("Gli idropinti calcarei non sono intaccati che dgli acidi, al cui contatto anzi decompongonsi totalmente. Cogli alcali invece si può ripulirli quando fossero coperti da sostanze oleoresinose, come, per esempio, il fumo. Con questo mezzo si ripulì a Roma il celebre a fresco di Daniele da Volterra, che dal generale Miollis, nei primi anni del secolo presente, era stato fatto segare dal muro, e poi coperto con cera, vernice, ecc. Ma non si può fare lo stesso cogli a fresco compenetrati ed appoggiati da tali sostanze per l'esercitato trasporto"); F. Bonnard, *Histoire du Couvent Royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Paris 1933, pp. 222, 253-254; Scicolone, 1981-1982.

2. Il restauro, che ha rispettato in maniera ammirevole la testimonianza di quanto aveva eseguito il Palmaroli, sarà illustrato da Philippe Morel in un articolo in corso di pubblicazione sul "Bollettino d'Arte" *(Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti, un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e le origini dello stacco)*.

3. Su Pietro, e Vincenzo Camuccini e gli interventi da lui diretti, cfr.: Cicognara, 1825, pp. 18-19; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma 1875, p. 123; F. Noack, in Thieme-Becker, 1911; Biagetti-De Campos, 1944, pp. 187-191; G. Bendinelli, *Critici romani del primo Ottocento intorno a un quadro celebre. La Danae della Galleria Borghese*, in "L'Urbe", 1952, V, pp. 3-10; P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959, pp. 116, 226; Corbo, 1969; A. Bovero, *Camuccini Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974. Dei restauratori che lavorano sotto la direzione di Pietro Camuccini, Giuseppe Candida è citato dal Bedotti (1837, p. 13) perché eseguiva i ritocchi a vernice secondo la tradizione veneziana; nel 1839 gli veniva concessa la licenza di estrattista *(La tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1987, p. 183).

4. Sui restauri ai mosaici cfr. Matthiae, 1967, pp. 399-423; per differenti individuazioni delle parti restaurate cfr. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg im Brisgau 1917.

5. F. Agricola, *Relazione dei restauri nelle terze logge del Pontificio Palazzo Vaticano*, Roma 1842.

6. Agricola, 1839, pp. 5, 17.

7. Su Palmaroli, a parte l'intervento su Daniele da Volterra, cfr.: Marcucci, 1816; Guattani, in "Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma per il MDCCCXVI, Roma 1817, pp. 61-62; C.L. Eastlake, in *Report*, 1853, pp. 278, 285; J. Hübner, *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde* Dresde 1868[3], pp. 62-63; Cavalcaselle-Crowe, 1877, I, p. 121; Milanesi, VII, 1881, nota 2 p. 571; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, nota 2 p. 71 e nota 1, pp. 254-57; Stübel, 1926, p. 129; Scicolone, 1981-1982. Si possono mettere in rapporto con i metodi di Palmaroli i giudizi assai negativi sui restauri nelle gallerie private di Roma della deposizione di William Coningham nella prima inchiesta sulla National Gallery (*Report from the Select Committee on the National Gallery...*, London 1850, p. 51).

8. De Campos-Biagetti, 1944, pp. 189 (lettera del 23 novembre 1825 firmata da: Girolamo Scaccia, Tommaso Minardi, Andrea Pozzi, Filippo Agricola, Agostino Tofanelli, Luigi Durantini, Giovanni Silvagni, Carlo Viganoni, Alberto Thorvaldsen Antonio d'Este, Antonio Solà, Giulio Camporese, Gaspare Salvi, Pietro Bracci, Missirini protosegretario), 189-190 (lettera di Wicar); Hueck; 1981, p. 149.

9. Marconi, 1979; O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prima battaglie per la tutela delle "belle arti"*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 8, 1979, pp. 27-41. Sulla ricostruzione di San Paolo fuori le Mura cfr. M.F. Fischer, *Classicism and Historicism in 19th Century Roman Architecture*, in *Actes du XXIIme Congrès international d'histoire de l'art* (1969), Budapest 1972, pp. 603-608.

10. G. Valadier, *Narrazione artistica dell'operato finora nel restauro dell'Arco di Tito in Roma*, Roma 1822; Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris 1829, 30 giugno 1828 (cit. dalla trad. Bari 1973); G. Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1929, II, pp. 161-162; Marconi, 1979, pp. 63-64.

11. J.C. Ibbetson, *An Accidence or Gamut of Painting in Oil and Watercolours*, London 1803, ed. 1828; nota pp. 3-4; cit. da Gombrich, 1962, p. 53; C.L. Eastlake, deposizione in *Report*, 1853, p. 276 (in generale, si rimanda a questa fonte per una ricchissima rassegna di metodi di pulitura e verniciatura usati dai restauratori inglesi verso la metà dell'Ottocento).

12. Bedotti, 1837, pp. 14-21; su questi restauri cfr. *Cultura figurativa negli stati del re di Sardegna (1773-1861)*, catalogo della mostra, Torino 1980, n. 324, pp. 348-349 e 1387-1388; P. Astrua, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra, Vercelli 1985, p. 123; A. Quazza, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino 1986, p. 274.

13. Bedotti, 1837, pp. 32-34, 44-46. Ancora nel 1862 il direttore degli Uffizi Paolo Feroni precisava che "il restauratore si deve limitare a leggermente pulire il quadro e scrupolosamente restaurarlo nelle parti mancanti lasciando anche quei difetti che sono propri dell'originalità" (lettera del 21 novembre in A.C.S., I vers., b. 246, f. 114, rintracciata dalla mia allieva Dora Gapito).

14. Bedotti, 1837, pp. 8-9, 11-12; Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 369-370, 499; Lechi, 1968, pp. 107-109; Ferretti, 1981, p. 163; lettere del 3 luglio 1852 al 12 giugno 1854 nell'archivio di famiglia Secco-Suardo, Documenti moderni di famiglia "Conte Girolamo", Lettere, memorie.

15. Bianchi, 1984, pp. 108-113.

16. Eastlake, 1847, pp. 255-256, 271-272; Secco-Suardo, 1866, p. 362; Secco-Suardo, 1894, pp. 539-540.

17. Report, 1853; G.B. Calvalcaselle, lettera del 9 giugno 1853, ivi, pp. 784-787; Marijnissen, 1967, II, nota 306, p. 364-366 (lettera dello Eastlake del 1847 sulla pulitura di alcuni Rubens della National Gallery).

18. Bedotti, 1837, pp. 26-28.

19. Forni, 1866, p. 2; A
in "Bollettino d'Arte", 1
p. 31; Marcucci, 1965
Conti, 1981, p. 82; Ince
pp. 333-334 e note 45-47

20. *Pittura a buon*
l'"Antologia", 1828, no
cembre, pp. 90-95, ed.
III, Firenze 1975; F.
Delle pitture che adorna
pella del Sacro Cingolo
Vergine nella Cattedrale
Prato 1831; F. Balda
pitture di Fra Filippo Lip
della cattedrale di Prat
1835; N. Tommaseo, *D*
za educatrice, pensier
1838, p. 147; F. Fantozz
773; Wilson, 1843, not
Pucci, *All'anonimo art*
fensore di un recente
commesso nel convent
Croce, in "La rivista d
21 agosto 1847; Botti, 1
A.F. Rio, *De l'Art Chr*
1861, I, pp. 232-233;
Antonio Marini, pittor
1862 (rist. a cura di M.
C. Paoletti, *L'opera*
Marini pittore 1788-18
1961); Cavalcaselle-Cr
1866, V, nota p. 131;
68; VIII, nota, pp. 29-3
sti, *Belle arti...*, Firenze
5-6; A. Bellini Pietri, *Gu*
Pisa 1913, p. 140; Lor
1961, p. 15; Conti,
252-253.

21. Giordani, 1840,
note in Malvasia, 1678
II, pp. 65 e 278; G.
storico della città di Ce
1853, p. 69; Forni, 18
Secco-Suardo, 1866, e
220, 230-231; Milan
1885, II, 1878, nota 1
Pallucchini, *I dipinti de*
Estense di Modena, R
pp. 49, 109; C. Grigi
Palmezzano, Faenza 19
L. Tintori, *Methods u*
for detaching Murals,
Advances in Conservati
1963, didascalia a p. 1
I fregi centesi del Gue
gna 1968, p. 59; Ferra
della Pinacoteca Nazi
Arti XIX sec., cartella
ta nella tesi di Paol
Restauri a Ferrara:
Univ. di Bologna, re
anno acc. 1984-85).

22. M. Ridolfi, *Scritt*
danti le belle arti a
M.R., Lucca, 1844,

19. Forni, 1866, p. 2; *Notiziario*, in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 8, p. 31; Marcucci, 1965, p. 153; Conti, 1981, p. 82; Incerpi, 1982, pp. 333-334 e note 45-47, 343-344.

20. *Pittura a buon fresco*, in l'"Antologia", 1828, novembre-dicembre, pp. 90-95, ed. anastatica, III, Firenze 1975; F. Baldanzi, *Delle pitture che adornano la cappella del Sacro Cingolo di Maria Vergine nella Cattedrale di Prato*, Prato 1831; F. Baldanzi, *Delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato...*, Prato 1835; N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice, pensieri*, Venezia 1838, p. 147; F. Fantozzi, 1842, p. 773; Wilson, 1843, nota p. 29; C. Pucci, *All'anonimo articolista difensore di un recente vandalismo commesso nel convento di Santa Croce*, in "La rivista di Firenze", 21 agosto 1847; Botti, 1864, p. 34; A.F. Rio, *De l'Art Chrétien*, Paris 1861, I, pp. 232-233; C. Guasti, *Antonio Marini, pittore*, Firenze 1862 (rist. a cura di M. Bellandi e C. Paoletti, *L'opera di Antonio Marini pittore 1788-1861*, Firenze 1961); Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, V, nota p. 131; VI, nota, p. 68; VIII, nota, pp. 29-30; C. Guasti, *Belle arti...*, Firenze 1874, pp. 5-6; A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 140; Longhi, 1960-1961, p. 15; Conti, 1973, pp. 252-253.

21. Giordani, 1840, pp. 27-29; note in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, pp. 65 e 278; G. Atti, *Sunto storico della città di Cento*, Cento 1853, p. 69; Forni, 1866, p. 23; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 220, 230-231; Milanesi, 1873-1885, II, 1878, nota 1 p. 675; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, pp. 49, 109; C. Grigioni, *Marco Palmezzano*, Faenza 1956, p. 384; L. Tintori, *Methods used in Italy for detaching Murals*, in *Recent Advances in Conservation*, London 1963, didascalia a p. 120; R. Roli, *I fregi centesi del Guercino*, Bologna 1968, p. 59; Ferrara, Archivio della Pinacoteca Nazionale, Belle Arti XIX sec., cartella 3 (rintracciata nella tesi di Paola Mingozzi, *Restauri a Ferrara: 1861-1915*, Univ. di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1984-85).

22. M. Ridolfi, *Scritti vari riguardanti le belle arti del dipintore M.R.*, Lucca, 1844, (pp. 29-33, 214-218 sull'Aspertini); M. Ridolfi, *Scritti d'arte e d'antichità*, Firenze 1879; Ferretti, 1979.

23. Vari particolari sull'encaustificazione degli affreschi emergono dalla polemica sulla priorità dell'invenzione fra Andrea Celestino e Giovanni Fabbroni; li richiama Guglielmo Botti ricordando i suggerimenti dati dal Fabbroni a Luigi Ademollo nel 1794 per gli affreschi di Giovanni da San Giovanni della villa il Pozzino a Castello (1864, pp. 9-10).

24. *Il Camposanto e l'Accademia di belle arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Pisa 1923, pp. 30-33; Cavalcaselle, 1863, pp. 35-36; Botti, 1864; Forni, 1866, pp. 23-24, 37-38.

25. G. Nepi Scirè, in *Giorgione a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1978, nota 50 pp. 128-129; Hueck, 1981, pp. 144-145, 149.

26. Ho preso visione del carteggio di Giovanni Secco-Suardo negli archivi di famiglia nel 1976 grazie alla cortesie del compianto Conte Suardino Secco-Suardo; ampi rimandi, anche se non esaustivi, vengono fatti da Cristina Giannini (*Giovanni Secco-Suardo restauratore e teorico...*, in "Paragone", n. 437, 1986, pp. 68-75). Le lettere al Guizzardi vanno dal 20 maggio 1852 al 12 giugno 1854, quelle a Giuseppe Fumagalli dal novembre 1847 al 4 settembre 1859; due lettere di Michele Ridolfi (23 ottobre 1853 e 9 maggio 1854) sono richieste di informazioni sul restauro della *Cena* di Leonardo che era stato affidato al Barezzi (su cui cfr. Ufficio regionale, 1906, pp. 40-54).

27. Su Giuseppe Molteni cfr. G. Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano 1854, pp. 163-164; Secco-Suardo, 1866, ed. 1927, pp. 190-193; A. Caimi, *Commemorazione del Cav. Giuseppe Molteni*, in "Atti dell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano", 1867; Malaguzzi Valeri, 1908; Venturi, 1912, pp. 449-452; *The National Gallery, January 1965 - December 1966*, London 1967, pp. 68-69; J. Fleming, *Art Dealing and the Risorgimento*, I, in "The Burlington Magazine", 1973, pp. 5-6, nota 47, p. 8; *I maestri di Brera*, catalogo della mostra, Milano 1975, pp. 244-246; D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978, pp. 153-154, 175, 176, 306, 322; *Cultura figurativa negli stati del re di Sardegna (1773-1861)*, catalogo della mostra, Torino 1980, pp. 419, 707, 1466; A. Zanni, *Note su alcuni restauratori a Milano: Cavenaghi e Molteni*, in *Zenale e Leonardo*, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 250-253; Anderson, 1987.

28. Venturi, 1912, p. 450; C. Gould, *Eastlake and Molteni: The Ethics of Restoration*, in "The Burlington Magazine", 1974, pp. 530-534; Anderson, 1987, pp. 111, 115-116, 123-124 e nota 43 p. 130.

29. G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano 1891, p. 303; M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 439-440.

30. Anderson, 1987, p. 114; C. Volpe, rec. alla mostra *Da Altichiero al Pisanello*, in "Arte antica e moderna", 1958, p. 413.

31. A. Mottola Molfino-M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, p. 17 e ad indicem.

32. Il testo della relazione del 1858 è pubblicato integralmente in C. Bertelli - P.L. De Vecchi, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello*, Treviglio 1983, pp. 76-80; su questo restauro cfr. anche: Passavant, 1839, trad. cit., II, 1889, p. 23; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, trad. it., p. 170 nota 1; M. Olivari, in *Raffaello e Brera*, catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 32-34.

33. Sulle lettere nell'Archivio Secco-Suardo del 28 marzo 1855 e 22 marzo 1856 cfr. quanto ho osservato in *Una miniatura ed altre considerazioni sul Pisanello*, in "Itinerari", I, 1979, p. 74.

34. Marijnissen, 1967, pp. 35, 190-191.

35. Longhi, 1940, p. 121, ed. 1985, pp. 119-120; 1948, p. 185, ed. 1985, p. 2.

36. Forni, 1866, p. 72; Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 455-456.

37. F. Odorici, *Guida di Brescia*, Brescia 1853, pp. 188-189; Curti, 1864, pp. 359-360; Forni, 1866, nota 3 p. 23; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 220, 231-232; Bernardi, 1898, p. 98; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 6-7, 36; Longhi, 1957, p. 4; Paolucci, 1986, p. 12.

38. Antonio Zanchi è il restauratore che esegue il nuovo trasporto delle tavolette del Solario Poldi Pezzoli, libera anche dal beverone la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* di Gerolamo dei Libri acquistata dalla National Gallery nel 1864, cfr. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 191-195; 1894, ed. cit., nota pp. 390-391, pp. 554-555: Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 17, 176. Alcuni trasporti seguiti dal Secco-Suardo si rintracciano nella pinacoteca dell'Accademia Carrara (cfr. Giannini, 1986, cit., p. 71).

39. Secco-Suardo, 1866, introduzione all'edizione originale; G. Secco-Suardo, *Della pittura ad encausto, ad olio e a tempera,* in "L'arte in Italia", 1871, pp. 83-84; Secco-Suardo, 1894, ed. 1927, pp. 362-363, 369, 393-394; Conti, 1981, p. 81; Incerpi, 1982, p. 337; minuta di lettera di presentazione di Giovanni Morelli nella Biblioteca Comunale di Bergamo (ms. 5/281); richiesta di indennizzo di Pietro Pezzati del 1 luglio 1864 nell'archivio di famiglia Secco-Suardo.
Il Pezzati, allievo del Marini e buon pittore di tradizione purista (vedi Thieme-Becker, 1932), è comunque un'interessante figura di restauratore cfr.: C. Guasti, *Antonio Marini pittore,* Firenze 1862, pp. 19, 38, 42, 43; C. Guasti, *Belle arti. Opuscoli descrittivi e bibliografici,* Firenze 1874, pp. 53-68; V. Lusini, *Storia della basilica di San Francesco a Siena,* Siena 1894, nota 1, p. 217; G. Marchini, in *Due secoli di pittura murale,* catalogo della mostra, Prato 1969, p. 132; Hueck, 1980, p. 4; Paolucci, 1986, p. 14.

40. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 239; Conti, 1981, pp. 81-82; C. Giannini, *Note sul restauro italiano del secondo Ottocento...,* in "Paragone", n. 391, 1982, pp. 44-45; Paolucci, 1986, nota 19 p. 18. Sul corso del 1864 cfr. A.C.S., I vers., b. 385, fasc. 22. Oltre ai trasporti fiorentini conosciamo quello su tela eseguito a Bergamo nel 1864 su una *Madonna col Bambino* di Anton Maria da Carpi (F. Rossi, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti,* Bergamo 1979, p. 73).

41. Forni, 1866, pp. 2, 29-33, 59-62 in particolare; Incerpi, 1982, nota 59 p. 346. La sequenza degli affreschi trasportati a massello a Siena a cui il Forni fa riferimento comprende: il *Cristo alla colonna* del Sodoma (1841, architetto Lorenzo Doveri; cfr. Wilson, 1843, p. 31 sulla tecnica di questo affresco); *Crocifissione* e *Resurrezione* di Girolamo di Benvenuto al Monistero (1841, muratore Lorenzo Lotti); *Orazione nell'orto* e *Discesa al Limbo* del Sodoma (1842, Lotti); affreschi del Palazzo del Magnifico, del Signorelli e Genga oggi in pinacoteca; *Resurrezione* del Sodoma in Palazzo Pubblico (1842, ingegner Maurizio Zanetti); affreschi di Pietro e Ambrogio Lorenzetti in San Francesco (muratore Giovanni Vestri, 1854).

42. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, ed. cit., VI, nota pp. 11-12; Conti, 1879-1882, III parte, cc. 3-4. Gaetano Milanesi (1878-1885, VI, p. 292 e nota 3 p. 294) ricorda il suo restauro della *Venere* da cartone di Michelangelo attribuita al Pontormo delle gallerie fiorentine.

43. Forni, 1866, pp. 429-434; Secco-Suardo, 1866, ed. 1927, nota 1 p. 265; 1894, ed. cit., pp. 408-420.

44. Dei trasporti eseguiti dal Brison abbiamo notizia di quello eseguito su uno dei Longhi della collezione Lochis di Bergamo (da tela su tela), su un Cima di Brera nel 1857 (già trasportato precedentemente), su un *Noli me tangere* attribuito a Palma il Vecchio nel 1862 (auspice il Secco-Suardo, ricevono entrambi una medaglia d'argento), ed infine sulla pala di Marco d'Oggiono in Sant'Eufemia a Milano (assieme al Secco-Suardo). La polemica col conte traspare dall'articolo del Curti (nota 1 pp. 363-364) ed è attestata in A.C.S., I, vers., b. 385, fasc. 22; anche il fatto che Brison compaia come restauratore di Layard solamente nel 1856 per i *Tre Santi* di Bartolomeo Montagna fa pensare ad un graduale deterioramento di rapporti col gruppo che faceva capo a Morelli e Secco-Suardo. Su di lui cfr. Curti, 1864; Secco Suardo, 1866, pp. 7, 8, 10-11 della prima edizione; Venturi, 1912, pp. 449-450.

45. L. Bailo, *Degli affreschi salvati nella demolita Chiesa di S. Margherita in Treviso,* Treviso 1883; Bernardi, 1898; M. Botter, in M. Muraro, *Tomaso da Modena. Le storie di Sant'Orsola,* Villorba 1987, pp. 27-37.

46. G.B. Uccelli, *Il Palazzo del Podestà,* Firenze 1865, p. 198 (cfr. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega,* Milano 1967, p. 341, per la *Madonna* trasportata in questa occasione); Forni, 1866, pp. 23-24, 27-29; M. d'Azeglio, *Intorno al restauro del Palazzo del Podestà... Firenze 1870;* A. Gotti, *Le gallerie di Firenze,* Roma 1872, pp. 235-239, 266; Milanesi, I, 1878, nota a p. 679; Conti, 1879-1882, c. 50; A. Alfani - P. Ferrigni, *Gaetano Bianchi pittore a buon fresco commemorato alla società Colombaria,* Firenze 1892; Secco-Suardo, 1894, pp. 486-87; Bernardi, 1898, pp. 14-16; G. Tutino, in Thieme-Becker, 1909; S. Meloni Trkulia, in *Dizionario biografico degli italiani,* XI, 1968, pp. 95-96; Conti, 1981, pp. 86-87; R. Signorini, *Opus hoc tenue,* Mantova, 1985, p. 262.

47. C. Morelli, *Lettera al signor professore *** a Roma riguardante le pitture di Giotto nella Cappella di San Francesco,* Firenze 1851; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, I, pp. 522-528; J. Ruskin, *Mornings in Florence,* 1875-1877, I, 8-9; R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting,* III, Den Haag 1924, pp. 136-138; Conti, 1973, p. 254.

48. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, n., p. 214.

49. C.J. Cavallucci, *Dei restauri operati nella chiesa di Santa Croce,* in "L'Arte in Italia", 1871, pp. 54-56; J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence,* in "The Burlington Magazine", 1971, pp. 391-392. Una lettera del 14 ottobre 1869 del Sindaco di Firenze alla Prefettura di Verona sul recupero di affreschi scialbati ci fa sapere che la rimozione delle imbiancature veniva eseguita da due ex monaci per conto del Bianchi (Verona, Archivio di Stato, Fondo della Prefettura, Commissione consultiva conservatrice di belle arti e antichità, b. 2, segnalata nella tesi di Giuliana Sona, *Per una storia della tutela a Verona...,* Univ. di Bologna, anno acc. 1986/87, rel. M. Ferretti).

Capitolo IX
Il restauro nell'Italia unita

1. *The Seven Lamps of Architecture,* I, VIII.

2. Cfr. Fantozzi, 1842, pp. 775-777.

3. Cosimo Conti 1879-1882, c. 45 della prima parte.

1. Affreschi e policromia

Le campagne di restauro che si compiono nelle chiese di Roma in parallelo ai restauri di dipinti diretti dal Camuccini non si pongono problemi particolari rispetto al recupero della decorazione o della policromia originali. Si restaurano le singole opere d'arte ma si decorano gli interni con un fasto di tradizione barocca e con forme di gusto persistentemente neoclassico. Ad una data ormai avanzata come il 1847 la nuova decorazione di Santa Maria sopra Minerva si adatta alla navata ed alle volte gotiche ma con il suo oro e colori sembra una perfetta illustrazione dell'esibizionismo che Ruskin rimprovera alla decorazione delle chiese papiste[1].

Un'interpretazione più severamente neoclassica del monumento gotico può invece portare alla nudità, alle modanature in pietra forte che si staccano sulle pareti e le volte imbiancate, che Gaetano Baccani propone col restauro del Duomo di Firenze fra il 1841 ed il 1842, lasciando individuare l'intenzione di dare al monumento un ordine con elementi stilistici appropriati alla costruzione originale, gotica, non quella di recuperare un ambiente del Medioevo[2]. Durante questo restauro è in parte distrutto l'altare cinquecentesco del Bandinelli, vanno disperse le grandi tele cinquecentesche segnalate nelle vecchie guide, si staccano e si dispongono ordinatamente i monumenti affrescati; il trasporto del Rizzoli del *Giovanni Acuto* e del *Niccolò da Tolentino* avviene per disporli simmetricamente a decorare la facciata interna del Duomo.

L'indubbia qualità di progettazione del Baccani ha fatto sempre accettare il suo intervento sul Duomo, ben diversa è invece la vicenda del restauro di Santa Maria Novella di Enrico Romoli, compiuto negli anni a cavallo dell'unità d'Italia, quando non risponde più alle aspettative che si hanno verso il modo in cui si può e si deve intervenire su un edificio medievale: il pavimento antico è sostituito con uno in mattonelle bianche e grige; le finestre lungo le navate vengono spostate e modificate rispetto alla forma originale; la policromia delle modanature viene nascosta sotto una scialbatura bruna; si distruggono gli altari vasariani e le loro tavole sono presentate in edicole vagamente gotiche che "non solo stonano – commenterà Cosimo Conti – ma non dicono nulla e piuttosto che di altari hanno idea di cornici da specchi"[3].

La risposta purista a questi restauri, che non ripristinavano l'architettura gotica ma si limitavano ad interpretarla mediante un sistema decorativo di formulario gotico invece che classico, la troviamo al livello più alto nei restauri eseguiti a Lucca sotto la direzione del Ridolfi fin dagli anni Trenta dell'Ottocento. Rispetto ad imbiancature o a decorazioni che non rispettino il carattere dell'architettura si compie la scelta di mettere in vista le murature originali, nella ricerca di una nudità che, forse, non era mai esistita ma che appariva assai appropriata ad un monumento medievale, coerentemente al gusto che mostra

anche Eugène Delacroix quando protesta contro lo spirito nazareno delle nuove policromie del Duomo di Colonia:

"Più assisto agli sforzi che si fanno per restaurare le chiese gotiche, e soprattutto per dipingerle, più persisto nel mio gusto di trovarle tanto più belle quanto meno sono dipinte. Hanno un bel dirmi e provarmi che lo erano (cosa di cui sono persuaso, dato che ne esistono ancora le tracce), io persisto a trovare che si dovrebbero lasciare come le ha lasciate il tempo; questa nudità le riveste sufficientemente; l'architettura fa tutto il suo effetto, mentre i nostri sforzi, destinati a noi uomini d'un altro tempo, per decorare questi bei monumenti li coprono di controsensi, fanno stridere tutto, rendono tutto falso ed odioso. Le vetrate che il re di Baviera ha donato a Colonia sono ancora un campione infelice delle nostre scuole moderne; tutto ciò è pieno del talento degli Ingres e dei Flandrin. Più ciò vuol somigliare al gotico, più si volge al santino, alla piccola pittura neo-cristiana ed ai suoi adepti moderni. Quale follia e quale sfortuna, quando questa follia, che si potrebbe esercitare senza nuocere nelle nostre piccole esposizioni, si volge a degradare opere belle come queste chiese!"[4].

Quando Delacroix innalza questa protesta, nel 1850, erano ormai ben diffusi i restauri di completamento ed i rifacimenti, più o meno documentati, delle policromie (quello di Saint Germain des Prés arricchito dalle composizioni di Hippolyte Flandrin risale al 1845), in parallelo alla visione del restauro che andava mettendo a fuoco Eugène Viollet-le-Duc. Questi ricorda Ludovic Vitet per la relazione con la quale fin dal 1831 chiedeva il restauro dei monumenti della Francia settentrionale e rievocava il gusto per la policromia che vi andava recuperata:

"Si è verificato che alla fine del XVI secolo, grazie al protestantesimo, al classicismo, e ad ancor altre cause, divenendo la nostra immaginazione sempre meno viva, meno naturale, più smorta per dir così, ci si mise ad imbiancare queste belle chiese dipinte, si prese il gusto per i muri ed i rivestimenti in legno lasciati a nudo, e se si dipinsero ancora alcune decorazioni di interni, questo non avvenne più, per dir così, che in miniatura. Dal momento che le cose stanno così da due o trecent'anni, ci si è abituati a concludere che erano sempre state così, e che questi poveri monumenti si erano sempre visti pallidi e spogli come lo sono oggi giorno. Ma se voi li osserverete con attenzione, scoprirete subito qualche brandello della loro vecchia veste: dovunque dove la scialbatura si scaglia, ritrovate la policromia primitiva...".

I restauri di Gaetano Bianchi sono legati a questa nuova impostazione, che si allontana dal gusto purista per la nudità o da atteggiamenti romantici pronti ad accettare segni troppo vistosi dell'edacità del tempo. Si preferisce un monumento restaurato in tutta la sua interezza, che si presti, quasi, ad un'evasione dalla società contemporanea, ad un viaggio nel passato suggerito da una decorazione che ricostruisce fedelmente l'aspetto "originale", recuperando decorazioni scialbate, ricostruendo policromie frammentarie o, semplicemente, proponendone di nuove ricostruite attraverso modelli antichi. Il restauratore deve essere un artista che non solo si sa documentare per ricostruire e ripristinare, ma è in grado di appropriarsi dello spirito dell'architetto gotico tutte le volte che deve eseguire interventi di carattere funzionale, dove è necessario inventare *ex novo* e trovare vecchie forme a nuove funzioni.

Anche l'arredo dovrà rispondere all'unità del nuovo ambiente che si costruisce o ricostruisce in stile; dopo l'età delle soppressioni, ed il collezionismo che ne è derivato, volto ad adattare scomparti o frammenti di polittici a quadri da galleria, si comincia a riconsiderare il piccolo quadro da collezione come anconetta, oggetto con una sua *boiserie*,

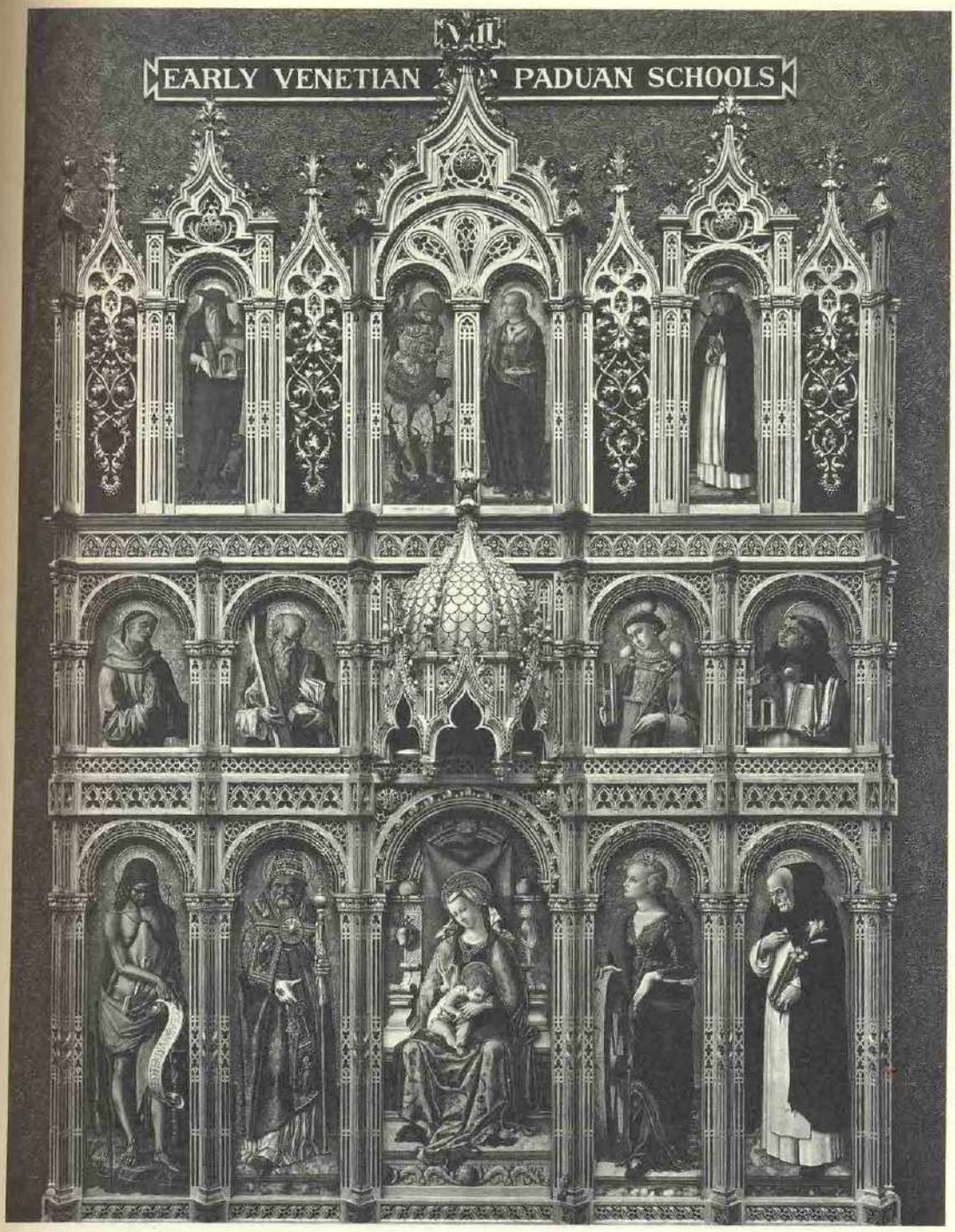
come si vede presso i collezionisti più qualificati quali Poldi Pezzoli o i Carrand. Si
162 ricostruiscono anche insiemi volutamente in stile come quello del *Polittico Demidoff* di Carlo Crivelli, ottenuto riunendo gli scomparti provenienti da due diverse pale che egli aveva dipinto per San Domenico ad Ascoli Piceno. In Santa Croce ai restauri della policromia di Gaetano Bianchi si accompagna la rimozione del ciborio vasariano, la costruzione di un altare maggiore in stile e la ricerca di un polittico di dimensioni adeguate alla Basilica francescana. Allontanata la possibilità di collocarvi quello di Pietro Nelli e Pietro del Mazza dell'Impruneta, il problema sarà risolto componendone uno con scomparti di varia provenienza, da alcuni santi dell'inizio del Trecento del "Maestro della Cappella Medici", alle figure principali di Giovanni del Biondo e Niccolò di Pietro Gerini, fino ad un piccolo *Trionfo della Morte* di Lorenzo Monaco che viene inserito al centro della predella[6].

Il restauro alla Viollet-le-Duc in cui il Bianchi inseriva le imitazioni di policromie gotiche viene messo fortemente in discussione, avviando una revisione dei suoi margini di interpretazione, dopo le vicende relative al restauro del lato meridionale della Basilica di San Marco a Venezia. Le osservazioni sulle manomissioni subite dai marmi antichi in un lavoro eseguito con uno spirito eccessivamente normativo che compaiono nelle *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni di San Marco* di Alvise Pietro Zorzi del 1877, l'introduzione che dedica loro Ruskin, l'intervento della Society for the Protection of Ancient Buildings animata da William Morris presso il governo italiano, si scontrano col vecchio intuizionismo che si sentiva autorizzato agli adattamenti funzionali ed all'uso di nuovi materiali e nuove tecniche una volta che si fosse coscienti di essersi appropriati dello spirito dell'antico autore.

Lo stesso Viollet-le-Duc nel 1872 non mancava di commentare favorevolmente la gestione del cantiere di San Marco ma si soffermava soprattutto ad analizzare la tecnica di rivestimento in marmo della costruzione romanica con l'intento di proporla ad esempio agli architetti moderni; in realtà non discuteva il problema che stava al centro del dibattito, l'entità ed il carattere delle sostituzioni in atto in quel cantiere. Avvicinandosi invece allo stesso restauro e ricordando come il monumento fosse uno specchio di condizioni umane non più ripetibili, legate a valori religiosi e morali più alti dei nostri, come tanto aveva insistito Ruskin, le sostituzioni, i rifacimenti, la nuova regolarità data alle struttre che si erano assestate e degradate col tempo, non potevano che apparire arbitrarie: una manomissione, sulla quale nessuna delle "sette lampade dell'architettura" gettava il minimo raggio di luce. I lavori in corso a San Marco sembravano voler illustrare proprio quanto Ruskin aveva stigmatizzato fin dal 1849 osservando che cosa significasse *restauro:*

"Significa la distruzione più completa che un edificio possa subire: una distruzione dopo la quale non si potranno raccogliere frammenti; una distruzione che si accompagna ad una descrizione mendace di ciò che si è distrutto. Non inganniamoci su di un problema così importante; ripristinare un'architettura che sia mai stata grandiosa o bella è impossibile come resuscitare chi è morto. Non si potrà mai ritrovare ciò su cui insistevo come vita dell'insieme, quello spirito che sanno dare solamente la mano e l'occhio dell'artigiano. Un altro spirito può essere dato da un'altra epoca, ed ecco un edificio nuovo; ma lo spirito dell'antico artefice non può essere rievocato per comandargli di dirigere altre mani e altre menti. In quanto alla possibilità pura e semplice di eseguire una copia, essa è tangibilmente impossibile. Quale copia è mai possibile per superfici che sono abrase di mezzo pollice? Tutta la finitura del lavoro stava nel mezzo pollice che è andato perduto; se tentate di restaurarla dovete procedere per congetture; se copiate ciò che resta, ammesso che sia

162. Carlo Cri
Demidoff; mont
Londra, Nation



162. Carlo Crivelli, Il Polittico Demidoff; montaggio di metà Ottocento. Londra, National Gallery.

possibile un'imitazione (e quale attenzione, quale spesa di tempo e denaro può assicurarlo?), il risultato sarà migliore del vecchio lavoro? Vi si trovava ancora una certa vita, una misteriosa capacità di evocare ciò che era stato e ciò che era andato perduto; una certa dolcezza nelle linee gentili modellate dalla pioggia e dal sole. Non ve ne sarà nessuna nella rozza durezza del nuovo intaglio".

La visione che ha Ruskin del monumento imponeva di accettarlo con le alterazioni prodotte dal tempo; un incipiente estetismo ormai portava però ad apprezzare i marmi antichi anche di per sé, con le loro venature e gli imbrunimenti del tempo, individuando un rapporto inscindibile tra forma e materiali; ed è proprio nell'ambito della polemica marciana che si forma una figura di protagonista nel restauro di conservazione e dello scavo stratigrafico come Giacomo Boni[7].

Le aporie dell'intuizionismo romantico appariranno sempre più evidenti mano a mano che il restauro si volge ad edifici romanici o bizantini, per i quali potevano essere di poco aiuto i repertori di modelli che suggerivano tante soluzioni per l'architettura gotica, ed anche ai monumenti più recenti ci si volgerà con un diverso spirito, accettandone lo stato frammentario delle decorazioni e le loro stratificazioni.

2. Giovanni Battista Cavalcaselle ed il restauro come conservazione

Quando ci avviciniamo al noto opuscolo di Giovanni Battista Cavalcaselle del 1863 dedicato alla conservazione di monumenti e degli oggetti d'arte ci accorgiamo che la sua indagine si focalizza, più che sul restauro dell'edificio nel suo insieme, sui monumenti pittorici cui era rivolta la sua attenzione di storico, monumenti che appartengono prevalentemente al Medioevo ed al Quattrocento. I problemi di conservazione vi vengono poi, significativamente, discussi insieme alla riforma dell'insegnamento accademico, all'organizzazione museale, alla costituzione di scuole per restauratori e, secondo l'esigenza di verifica documentaria che portava in quegli anni alle grandi esplorazioni d'archivio del Campori o del Milanesi, alla ricerca di nuovi documenti che illuminassero la storia dell'arte.

Dopo incarichi provvisori e il ruolo, certamente inadeguato, di ispettore presso il Museo Nazionale di Firenze, nel 1875 il Cavalcaselle è nominato ispettore generale per la pittura e la scultura, ruolo che ricoprirà fino al 1893 e lo vedrà, nelle sue scelte per un restauro volutamente limitato alla conservazione, al centro di frequenti polemiche da parte dei fautori di un restauro amatoriale che, con tutti i suoi limiti ed i suoi inganni, implicava spesso un livello professionale più alto degli operatori cui andava la fiducia "del Ministero"[8].

Giovanni Morelli non fa mistero della sua posizione davanti a questa impostazione ed al Cavalcaselle che la patrocinava, quando osserva degli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva che "ai nostri giorni sotto gli occhi del Ministro della Pubblica Istruzione furono ristaurati, cioè sfigurati, nella maniera la più spietata, – precisamente come avvenne più tardi degli affreschi di Raffaello a Perugia, di quelli di Tiziano nella scuola del Santo di Padova e specialmente di quelli del Mantegna nel palazzo ducale di Mantova, sotto gli auspici dell'ispettore generale G.B. Cavalcaselle"[9].

La funzione didattica delle opere d'arte, ovviamente, non è più integrata con il loro carattere di arredo liturgico come per i conservatori pontifici che finora avevano realizzato il programma più organico nella tutela del patrimonio artistico; tanto più che accanto allo studente di accademia il Cavalcaselle individua ormai un altro fruitore da privilegiare, lo storico, per il quale le opere sono anzitutto documenti. Preferibilmente la loro sede deve essere un grande museo che le raccolga scuola per scuola: quella fiorentina nel capoluogo

toscano, l'umbra e la marchigiana a Perugia od Urbino. L'opera d'arte inserita nei programmi culturali di uno stato laico viene proposta per lo studio, e la verifica storica si pensa debba avvenire staccandola, spesso, dal contesto delle stratificazioni della sua sede, che quasi sempre è una chiesa.

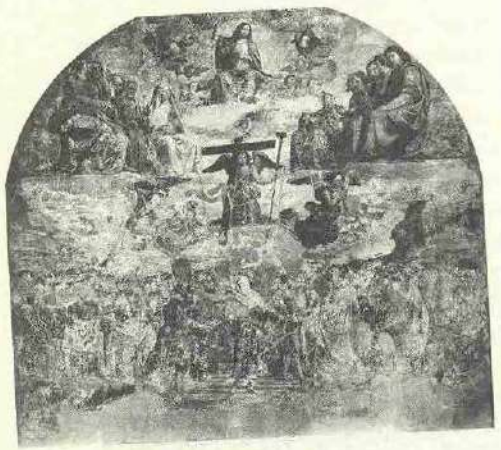
Le opere più antiche non sono più, sia pure con i loro difetti, "primitive", ma momenti di una dialettica, testimonianze di un periodo che è il più vivo dell'arte italiana, che hanno valore di per sé, non in vista di uno sviluppo futuro. Nell'opuscolo sulla conservazione un rapido accenno alla decadenza delle arti figurative in Italia dopo Michelangelo si lega organicamente all'indicazione di un interesse decisamente spostato sul Medioevo ed il Rinascimento, al problema di considerare come opere d'arte a pieno diritto (e non solo policromia di un monumento) cicli di affreschi o di mosaici, negli anni in cui in San Marco lavorava la ditta Salviati o a Ravenna imperversava ancora Felice Kibel.

I fissaggi con spranghe metalliche, le stuccature, i trasporti parziali o totali dei mosaici sono mezzi che tecnicamente erano già realizzabili, ma che si affermeranno solamente alla fine del secolo, impostando il restauro dei complessi musivi secondo quei principi di conservazione delle tessere e della loro inclinazione (ma ancora nella disattenzione verso il carattere e talvolta il colore delle malte) che caratterizzano ancor oggi la routine nel loro restauro. Nel 1863 era ancora necessario ribadire che tali restauri non dovevano consistere nella riproduzione del cartone (reale o presunto) da cui fosse stato eseguito il mosaico, ma nella conservazione dei materiali, delle tessere, di cui fosse costituito. In una situazione che restava improntata alla tradizione della scuola vaticana di mosaico, volta alla riproduzione di pale da altare con tessere di paste vitree, non restava che affrontare la formazione dei futuri restauratori su nuove basi e proporre l'istituzione di apposite scuole[10].

Per i cicli di affreschi bisognerà ricorrere ad artisti che sappiano capire se una pittura murale "si debba lasciarla come si trova piuttosto che disarmonizzarla o perderla in parte". Sicuramente meglio di chi spesso segue oggi i restauri, Cavalcaselle ha ben presente che "non tutte le pitture sopra muraglie sono a fresco, come comunemente si dice. Vi sono pitture sulle muraglie alla colla, pitture in parte a fresco ed in parte alla tempera, fresco ritoccato o finito a secco, finalmente buon fresco, ed anche pitture ad olio. Il buon fresco è quello che resiste più di tutti, non così resiste la pittura in parte a fresco ed in parte a tempera, usata comunemente dai pittori dei secoli XIV e XV, i quali si servirono delle tempere negli accessorii, negli abiti, nei fondi, e talvolta anche nel ritoccare le carnagioni. Queste parti alla tempera facilmente si staccano dall'intonaco del muro, e cadono, come può vedersi in quasi tutte le pitture sopra muraglie di quei tempi, le quali non si possono pulire senza portar via in parte eziandio il colore".

Come esempio di metodo Cavalcaselle ricorda i lavori di Guglielmo Botti, che erano sorvegliati dalla commissione pisana di cui facevano parte il professor Savi e l'architetto Bellini; l'Italia doveva esser loro grata per il nuovo metodo pilota messo a fuoco nella conservazione dei dipinti murali. Il rispetto dovuto alla pittura originale imponeva poi che nell'integrazione delle lacune non si dovesse debordare con ripassature destinate ad accordare meglio la parte nuova con l'antica; per parti abrase di cui restasse ancora l'intonaco originale suggeriva di lasciare in vista le incisioni del cartone come guida alla composizione piuttosto che intervenire, in qualsiasi modo, con nuovi colori: il rispetto della parte autentica "devesi inculcare al publico il quale d'ordinario preferisce un fresco tutto ripassato piuttosto che mancante di alcune parti"[11].

163. Fra Bartolomeo, Giudizio Universale; affresco staccato da Guglielmo Botti, 1872. Firenze, Museo di San Marco.



164. Telemaco Buonaiuti, ricostruzione del Giudizio Universale di Fra Bartolomeo, 1872. Già Firenze, Museo di San Marco.

Nella sua ricerca di storico il Cavalcaselle si è trovato costantemente davanti alla necessità di individuare i limiti di autenticità delle opere che esaminava; i suoi appunti sulla conservazione delle opere sono spesso i resoconti più intelligenti che ne siano mai stati fatti. Un'opera d'arte che sia vista anzitutto come testimonianza storica deve essere conservata in questa autenticità ed i suoi limiti devono essere indicati con assoluta chiarezza, a salvaguardia dei limiti di documentazione che offre. Un'impostazione del genere porta inevitabilmente a scelte diverse da quelle suggerite dalla disponibilità verso il godimento da parte dell'amatore e del collezionista, della tradizione Molteni-Secco-Suardo-Morelli. Meglio un quadro inscurito che danneggiato, una lacuna riconoscibile che la mimetizzazione ottenuta mediante ridipinture. Per questo è importante educare il gusto del pubblico a seguire l'originale anche attraverso i danni, senza mistificazioni.

Le opere d'arte costituiscono anche un insostituibile materiale per la formazione dei restauratori; nel loro tirocinio si può inserire l'esecuzione di copie, anche di alcune che si possono mettere a confronto con l'originale danneggiato per facilitarne la lettura, come il cartone che nel 1871 viene lucidato sopra al *Giudizio Universale* di Fra Bartolomeo, 163, 164
distaccato da Guglielmo Botti, e completato nelle parti mancanti lasciate intatte sull'affresco, coerentemente al programma formulato nel 1863: "In fatto di arti antiche bisogna fare quello che si pratica nelle pubbliche librerie, dove si mette sott'occhio al visitatore un'antica pergamena posta sotto cristallo, in parte logora e rosa dal tarlo, e nel tempo istesso gli si presenta una copia colle lacune riempite e con i caratteri leggibili. Anche degli affreschi si dovrebbe trar copia e renderla completa nelle parti che all'affresco mancano; così l'antico originale sarebbe salvato per lo studioso, e la copia soddisferebbe il visitatore curioso, lo aiuterebbe alla intelligenza dell'originale"[12].

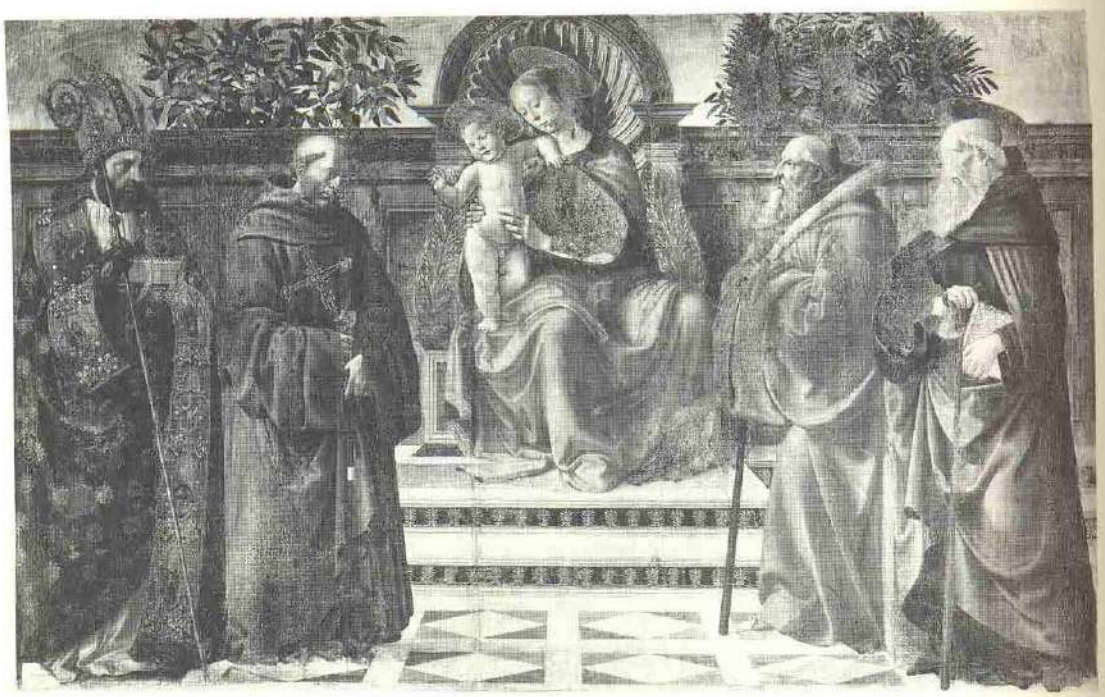
Davanti alle puliture il Cavalcaselle si mostra disposto ad accettare che un affresco resti meno leggibile pur di non menomarne l'autenticità, per i quadri si dimostra disposto ad accettarli piuttosto sporchi che danneggiati dalla pulitura, mostrandoci però una posizione che non affronta la casistica ricca e ben analizzata che invece il restauro amatoriale rivelava attraverso il testo di un Secco-Suardo. Nella patina sembra individuare più una noiosa alterazione, che un elemento che armonizzi ulteriormente la pittura:

"In generale prima d'incominciare il ristauro dei quadri, si praticava di togliere insieme alle vernici la patina data dal tempo; ma anche questa operazione non è sempre facile da eseguirsi senza recar danno alla pittura, imperocché colla patina spesso viene via parte delle ultime finezze e velature specialmente se sono lavori della scuola veneziana. La ragione si è che essendo quelle velature tinte trasparenti e leggiere, non si fondono sempre bene col sottoposto colore a corpo, ma invece molto spesso s'incorporano colla vernice che il maestro dava sopra il suo lavoro".

Talvolta i dipinti venivano volutamente intonati da una vernice colorata, sarà quindi necessaria una buona esperienza per prendere decisioni in rapporto alle puliture, evitando che mettano a nudo il colore a corpo per poi intonarlo con nuove vernici; chi ammira i risultati di dipinti che sembrino appena usciti dallo studio dell'autore "non si accorge che scredita ciò che vuole esaltare, inquantoché viene a dire che la pittura antica è tutta adulterata o nascosta dal nuovo colore che vi è posto sopra"[13].

I rischi di un filologismo un po' ingenuo, che vuole lasciare assolutamente in vista le lacune, secondo criteri davanti ai quali ci troviamo spesso anche oggi, e le obiezioni di un gusto amatoriale che vuole valirizzare l'opera d'arte in vista di una fruizione un po' edonistica, si rilevano molto bene nella polemica relativa a un restauro di Guglielmo Botti, il trasporto di una tavola della bottega del Ghirlandaio proveniente da Vallombrosa, 165

165. Bottega di Domenico Ghirlandaio, Madonna col Bambino e Santi; trasportata e restaurata da Guglielmo Botti, 1871. Firenze, depositi delle Gallerie.



166. Giotto, L'inganno di Giacobbe; dopo il restauro di Guglielmo Botti, 1872. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

eseguito a Firenze nel 1871. Il presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno Niccolò Antinori protesta decisamente contro questo restauro e, quasi seguisse una velina del Secco-Suardo, ricorda le sue lezioni di trasporto dei dipinti impartite a Firenze nel 1864, quelli eseguiti con tanta perfezione a Parigi dal Kiewert, e indica un operatore adatto ai trasporti nella persona dello Zanchi. Il Botti evidentemente ha presenti i difetti dei trasporti di età napoleonica, li confonde con i metodi consigliati dal Secco-Suardo, e fa notare:

"Il distacco da me eseguito è ignorato da cotesti artefici, perché è nuovo e differente a quanti sono stati fino a qui operati, poiché in generale questi distacchi hanno il difetto di essere poi cambiati di tono, di non riconoscersi più il suo originale carattere; il dipinto del Ghirlandaio invece sempre conserva e conserverà il primitivo suo tono, trasparenza e freschezza di colorito. Ciò debbo al sistema da me praticato nel distacco poiché nell'eseguire il medesimo ho conservato tutta la mestica antica, la quale insieme col dipinto è stata riattaccata sulla tela. Per la tenacità del glutine impiegato e per lo spessore della vecchia mestica che ha prodotti quell'insensibili cretti i quali, come ho già detto, non producono né produrranno alterazione alcuna inquantoché tutto è tenacemente aderente alla tela, e vi starà per secoli" [14].

Questo episodio illustra bene i metodi dei restauratori ai quali andava la fiducia del Cavalcaselle: scelta di un'alterazione minore (i nuovi cretti) per garantire la durata sicura, e programmata su tempi assai lunghi, del dipinto, conservazione della mestica nonostante le irregolarità che rimanevano in superficie e, come possiamo verificare facilmente, integrazione a tinta neutra anche nelle parti che molto facilmente si sarebbero ricostruite dal confronto con altre opere della bottega del Ghirlandaio. Si tratta di un restauro che vuole conservare e recuperare il documento senza nessun lenocinio formale, e quasi si compiace di esibirlo con le sue lacune, fino a cadere in una certa durezza di presentazione che non facilita la lettura e che, in situazioni di gestione disordinata, può portare ad una selezione troppo semplificata fra ciò che si conserva e ciò che il restauro si sente autorizzato a sacrificare per assicurare all'opera d'arte una durata più lunga e sicura.

Per il grande storico della pittura italiana assume un significato particolare (anche rispetto alla vecchia gestione pontificia) la possibilità di intervenire sulla Basilica di Assisi. Nel 1863 notava che molte figure erano state ricontornate a matita (in particolare nella cappella di San Martino di Simone Martini) da chi, col permesso avuto da Roma, si presentava per trarre copie; durante alcune feste aveva poi assistito allo scoppio di mortaretti che faceva cadere frammenti di intonaco dipinto ("si dee quindi ordinare che gli spari non si facciano più sulla torre, ed io poporrei che per togliere ogni pericolo si facessero sul piazzale più basso dove è il porticato").

Nel 1871 si avvicina al restauro della Basilica con principi di recupero finalizzati alla valorizzazione dei dipinti della famosa chiesa francescana, più che al loro restauro in quanto decorazione e policromia dell'architettura. Per recuperare il transetto duecentesco nella giusta dimensione architettonica e nel rapporto più appropriato coi dipinti fa infatti rimuovere gli stalli del coro del 1501 di Domenico da Sanseverino, in quanto "pel loro colore scuro tolgono assai all'effetto ottico con danno dell'euritmia della chiesa, perché scemano apparentemente lo spazio, e perché visti dall'ingresso della chiesa essi appariscono come una fascia scura che separa la base dal resto dell'edificio. E codesto inconveniente rende maggiore lo sconcio, in quanto diminuisce l'effetto dell'artificio adoperato dall'artista il quale alle buone e generali proporzioni del monumento seppe aggiungere, a partire dalla porta d'ingresso, quelle alcune buone modificazioni proporzionali per le quali l'occhio del riguardante appena entrato in chiesa abbraccia per così dire

completamente tutto l'edificio, ricevendone grata impressione"[15].

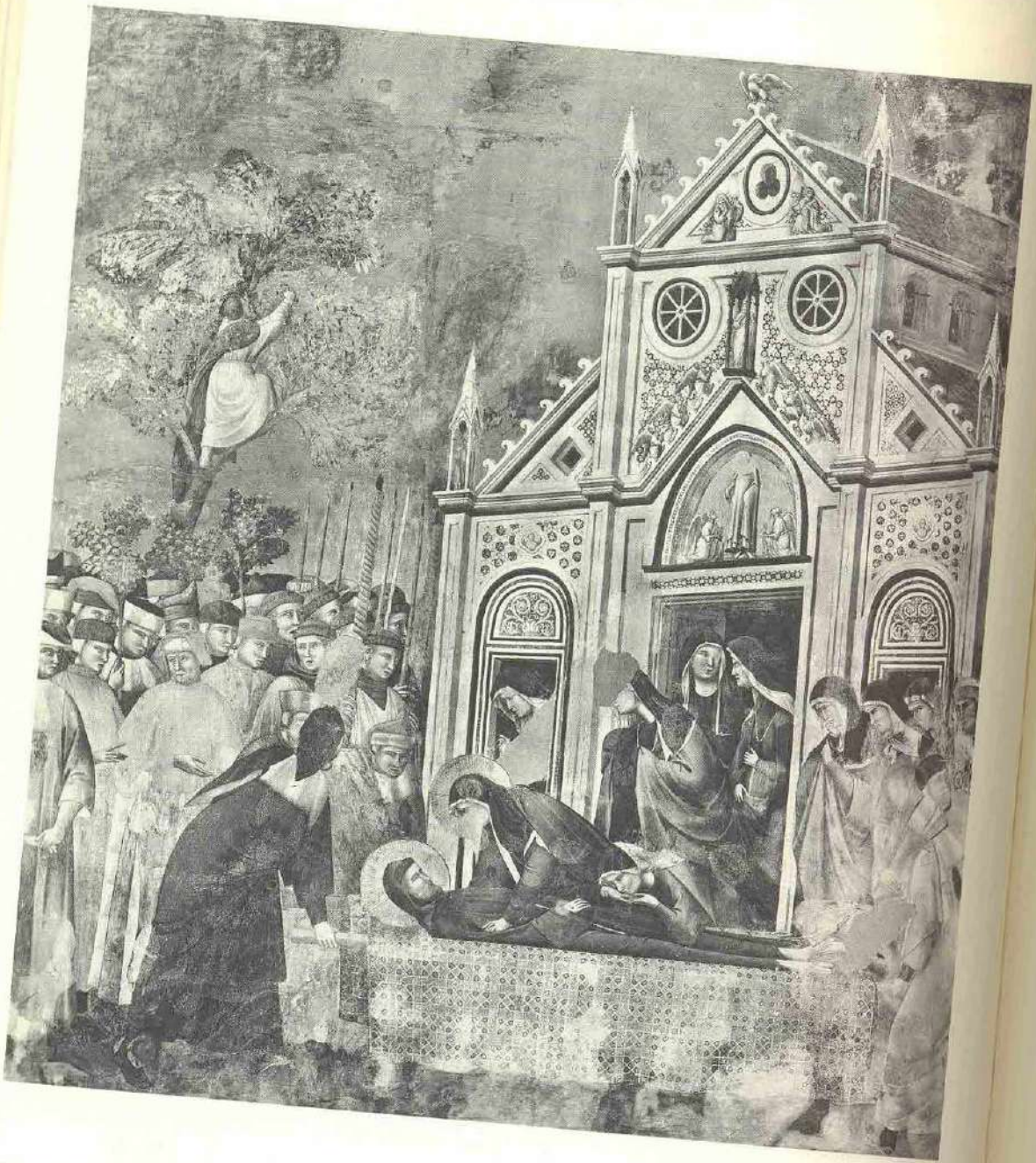
La rimozione degli stalli suscita una vivissima polemica, alimentata dal carattere di intrusione dello stato laico in un edificio di culto che assumeva qualsiasi operazione volta a considerare la Basilica come semplice monumento, ma anche dal nuovo gusto per le architetture arredate, ormai lontano dalla matrice purista che si individuava facilmente dietro il programma del Cavalcaselle[16]. Impostando i restauri di Assisi egli aveva pensato ad interventi analoghi a quelli eseguiti negli ammiratissimi restauri che il Botti aveva eseguito nel Camposanto di Pisa: fissaggi con grappe di rame ed iniezioni di cemento per le parti pericolanti, distacco parziale e ricollocamento su nuovo fondo delle porzioni pericolanti di superficie più vasta, il più assoluto rispetto delle parti originali, per quanto apparissero deperite, imponeva di eseguire integrazioni di semplice stucco monocromo, a tinta "neutra".

Fra il 1872 ed il 1874 il Botti interviene sugli affreschi nelle prime due campate della Basilica Superiore, tutti quelli nella parte più alta del giovane Giotto e di alcuni dei maestri cimabueschi, compresa la Volta dei Dottori; probabilmente interviene anche sulle *Storie di San Francesco,* anche se le note di archivio permettono solamente di individuarlo al lavoro sulla *Madonna* della controfacciata, la *Predica agli uccelli,* la *Morte del Cavaliere di Celano* ed i primi affreschi che si incontrano a destra entrando. Nella Basilica Inferiore interviene sulle vele della cappella della Maddalena con le figure del Redentore e della santa, e sull'affresco con la sua *Comunione ed estasi,* da cui estrae la coppale con cui era stato anticamente trattato. Restaura anche l'affresco di Cimabue, e le sottostanti figure di francescani lorenzettiane. Rimuovendo l'altare in legno seicentesco addossato alla *Crocifissione* di Pietro Lorenzetti "sono state scoperte sedici teste, ed un magnifico San Francesco nel quadretto inferiore della Madonna", scriveva al Cavalcaselle il 14 febbraio 1874 l'architetto Alfonso Brizi che dirigeva i restauri edilizi del monumento; il Botti esegue il fissaggio e l'integrazione a monocromo delle lacune lasciate dalle parti del vecchio altare incassate nella parete.

Gli interventi nella Basilica Superiore saranno sottoposti ad una radicale revisione sotto la soprintendenza di Giuseppe Sacconi, il quale farà ricollocare il coro del 1501 nel transetto e fermerà i lavori sugli affreschi imponendo nuove norme che permettono di individuare le possibilità di equivoco a cui si prestava l'impostazione data al restauro dal Cavalcaselle. Sacconi evidenzia vari aspetti negativi dei lavori eseguiti, ormai, da Luigi Muzio allontanandosi dai criteri originari: secondo quanto è normale nei restauratori che lavorano fino agli inizi del nostro secolo (e come constatiamo nelle vecchie fotografie delle *Storie di Isacco*), le parti decorative venivano rifatte *ex novo* o ripassate; il rifacimento 166
di queste fasce metteva ancor più in evidenza lo stato deperito degli affreschi, e si sarebbero adesso dovute togliere tutte le ripassature facendo attenzione a non debordare ed a non causare scolature sui dipinti.

Restava poi da risolvere diversamente il problema delle integrazioni a tinta neutra; di una lacuna nell'affresco giottesco con *Santa Chiara che abbraccia il feretro di San* 167
Francesco osserva: "Questo caso mostra all'evidenza quanto sia falso il criterio che una tinta neutra, messa dappertutto, possa essere cosa ben ragionata, poiché in molti casi, trovandosi scura su un chiaro e chiara sugli scuri, come anche di colore in contrasto con le pitture che la circondano, viene ad apparire all'occhio molto più disgustosa di quello che può essere un pezzo da cui sia caduto l'intonaco"[17].

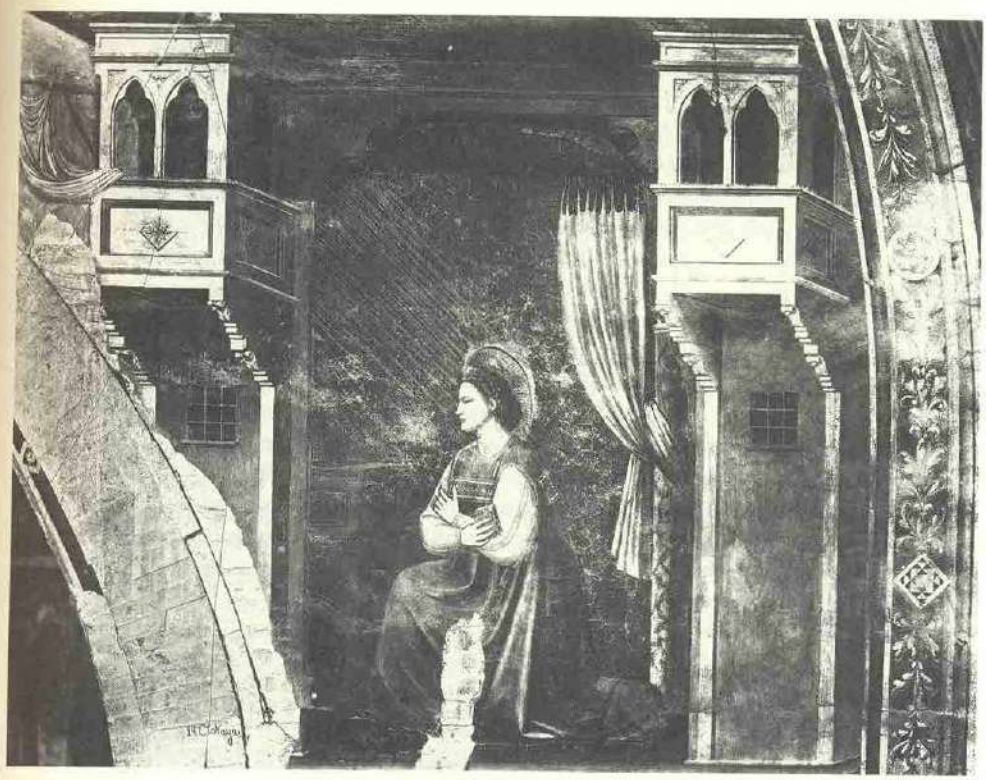
L'integrazione delle lacune è continuamente al centro delle polemiche che si animano attorno ai restauri diretti dal Cavalcaselle; la circolare ministeriale sulla riparazione dei



167. Giotto, Santa Chiara abbraccia il feretro di San Francesco; dopo la revisione delle lacune degli inizi del secolo. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

168. Giotto, La missione a Gabriele, particolare; con i distacchi parziali di Guglielmo Botti, 1868-1871. Padova, cappella degli Scrovegni.

169. Giotto, La Vergine annunciata; foto di Naya di documentazione anteriore al restauro, 1868. Padova, cappella degli Scrovegni.



dipinti da lui detatta del 30 gennaio 1877 sanciva: "Dove mancassero i colori, stendere una tinta o tinte che si avvicinino ai colori originali della pittura, tenendole sempre qualche poco al disotto della vivacità delle tinte locali e tanto quanto non offenda l'occhio del riguardante. Ove mancasse anco l'imprimitura, riempire quei vuoti con una nuova e poi passarvi sopra una tinta nel modo sovraccennato. Poco rileva che apparisca il restauro, anzi dovrebbe apparire; ma quello che conta è che si rispetti l'originale della pittura. La bugia, detta ancora con bel garbo, dovrebbe esser tolta di mezzo. E con ciò lo studioso potrà distinguere in un dipinto restaurato in questa guisa quello che è originale da quello che è nuovo, a cavarne utili ammaestramenti"[18].

Normative così rigide saranno continuamente eluse, gli inconvenienti che ben sottolineava Sacconi per gli affreschi di Assisi, l'impostazione legata ai metodi dei grandi restauratori lombardi quale si evinceva dalle critiche rivolte al restauro del Botti alla tavola ghirlandaiesca, tutto ciò nasceva da esigenze di prestigio professionale per i restauratori che lavoravano anche per conto di privati. Il 3 marzo 1879 Cosimo Conti scriveva al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze per rifiutare, secondo quanto gli imponevano il suo decoro e "l'interesse stesso dell'arte", di intervenire sul famoso cassone con le *Nozze Adimari* e sulla *Deposizione di Santa Maria della Croce al Tempio* dell'Angelico secondo le norme ministeriali che imponevano il trattamento in vista delle lacune:

"...Ella, Signor Direttore, rammenterà come io mi meravigliassi nel sentire quelle condizioni, poiché sembravami che quando una commissione di artisti distintissimi proponeva me come adatto ad eseguire coscienziosamente tali restauri, e che io nella mia relazione prometteva di limitarmi a porre il pennello solamente sulle parti mancanti, *senza invadere menomamente* ciò che è di originale, si dovesse avere fede nella mia promessa. Ma coll'impormi invece di eseguire semplicemente le pure riparazioni, oltre a togliere *ogni qualità artistica* al lavoro che mi si affida, mi si porrebbe in una situazione impossibile come artista per le ragioni che mi permetto enumerarle.

Quanto al restauro del davanti di cassa esprimente le Nozze di Boccaccio Adimari che io dovrei solamente assicurare e stuccare ponendo una tinta locale nelle parti mancanti, le quali non sono altro che pieghe di vestimenti molto semplici, dirò che allora qualunque capace *conrattelatore* ed anche un *legnajuolo* sotto la sorveglianza di un pittore può eseguirlo. Ma quando si tratta del dipinto dell'Angelico, il quale è stato altre volte restaurato, il caso è ben diverso e dimostra l'impossibilità di attenersi a quanto il Ministero prescrive. Poiché riscontrandosi in quel dipinto oltre numerosi sollevamenti e distacchi dalla tavola, anche delle macchie che lo deturpano, è certo, o almeno probabilissimo, che nella operazione da farsi per assicurarlo e smacchiarlo, vengan via in parte i precedenti restauri ed il dipinto si mostri colle mancanze che precedentemente a quelli esistevano. In tal caso io sarei obbligato a riempire con una *tinta locale* queste lacune lasciando la tavola dell'Angelico *apparentemente* in peggior condizione di quando mi venne consegnata. La mia coscienza sarebbe tranquilla, ma nessuno potrebbe difendermi dagli attacchi dei malevoli che attribuirebbero *a me* quelle *mancanze* che ora non appariscono. Posso io rimuovere questi restauri quando non mi si permette di eseguire quelli semplicissimi del davanti di cassa?..."[19].

3. Guglielmo Botti ed i restauratori di Cavalcaselle

Guglielmo Botti è uno dei restauratori che rispondono meglio alle capacità operative ed agli orientamenti critici richiesti dal Cavalcaselle. Pittore di vetrate, compie le prime

esperienze a Pisa dove, nel 1856, gli era stato affidato un intervento sperimentale sul *Ratto di Dina* di Benozzo Gozzoli in Camposanto: fissaggio con "cera punica", distacco dell'intonaco dov'era pericolante, rifacimento dell'arriccio e riapplicazione in parete. Nel clima purista di un restauro sorvegliato da un'accademia di pittura di metà Ottocento, i tagli eseguiti per il trasporto parziale degli "spanci" non vengono nascosti da nessun ritocco e si evidenzia come merito specifico del restauro quello di essere eseguito senza l'uso di pennello[20].

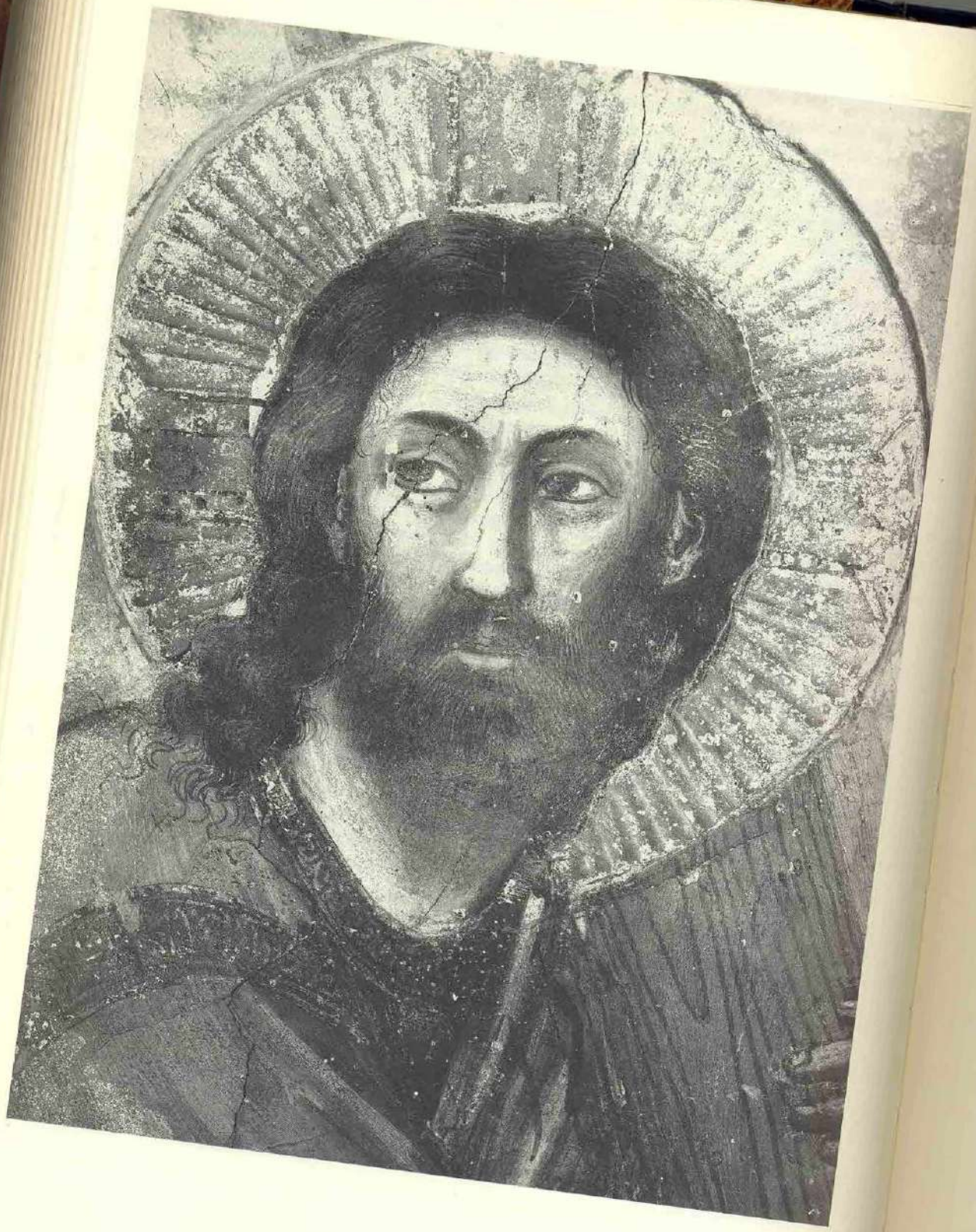
Fra il 1868 ed il 1871 il Botti interviene su commissione del comune di Padova nella cappella degli Scrovegni e, sotto l'ispezione del Cavalcaselle, inizia il restauro degli affreschi della Basilica Superiore di Assisi nel 1873. I famosi dipinti padovani di Giotto risultano eseguiti a fresco, salvo gli oltremarini che egli fissa con una colletta eseguita secondo i precetti di Cennino Cennini. I primi distacchi parziali delle parti pericolanti del *Giudizio Universale* riscuotono il plauso dello stesso Selvatico. Si resta ammirati tuttora di come la commissione di sorveglianza e il Botti programmano ed eseguono il lavoro. Gli affreschi vengono fotografati preliminarmente dal Naya di Venezia; le lacune restano 168
in vista, ma vengono intonacate con un colore bruno che le attutisca; nell'*Annunciazione* 169
attorno all'arco trionfale, viene però ripreso il fondo azzurro e qualche tratto di architettura.

Il restauro è interrotto da un incidente dei più miseri: il Botti, contrariamente a come era stato fissato e come stava facendo anche su Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio, usa chiodi di ferro e non di rame per fermare gli intonaci staccati dal fondo, esponendo gli affreschi al pericolo della ruggine e delle sue dilatazioni. Viene perciò licenziato e sostituito dal padovano Antonio Bertolli all'inizio del 1872. Il restauro dei dipinti di Giotto prosegue secondo gli stessi principi, da trarne quasi l'impressione che non sia più tanto l'operatore (un bravo tecnico, non un artista alla Gaetano Bianchi) quanto la commissione che dirige i lavori a dare il carattere all'intervento di restauro[21].

I metodi usati da Bertolli sono analoghi a quelli del Botti, anche se egli sembra insistere con una certa meccanicità sui distacchi parziali che vengono ricomposti sulla parete di origine o su nuovi telai di legno o metallo muniti di incannicciati di rame, con fondi di gesso che nessun restauratore attuale potrebbe approvare. Nel 1888 trasporta in pezzi, le cui suture vengono lasciate volutamente visibili, l'affresco con l'*Assunta* del Mantegna nella cappella Ovetari, ma nel 1886 si era limitato a tagliare in soli quattro settori il suo *Martirio di San Cristoforo* e nel 1892 gli affreschi degli Scrovegni con *Gesù* 170
fra i Dottori e l'*Andata al Calvario* sono distaccati in un solo pezzo[22].

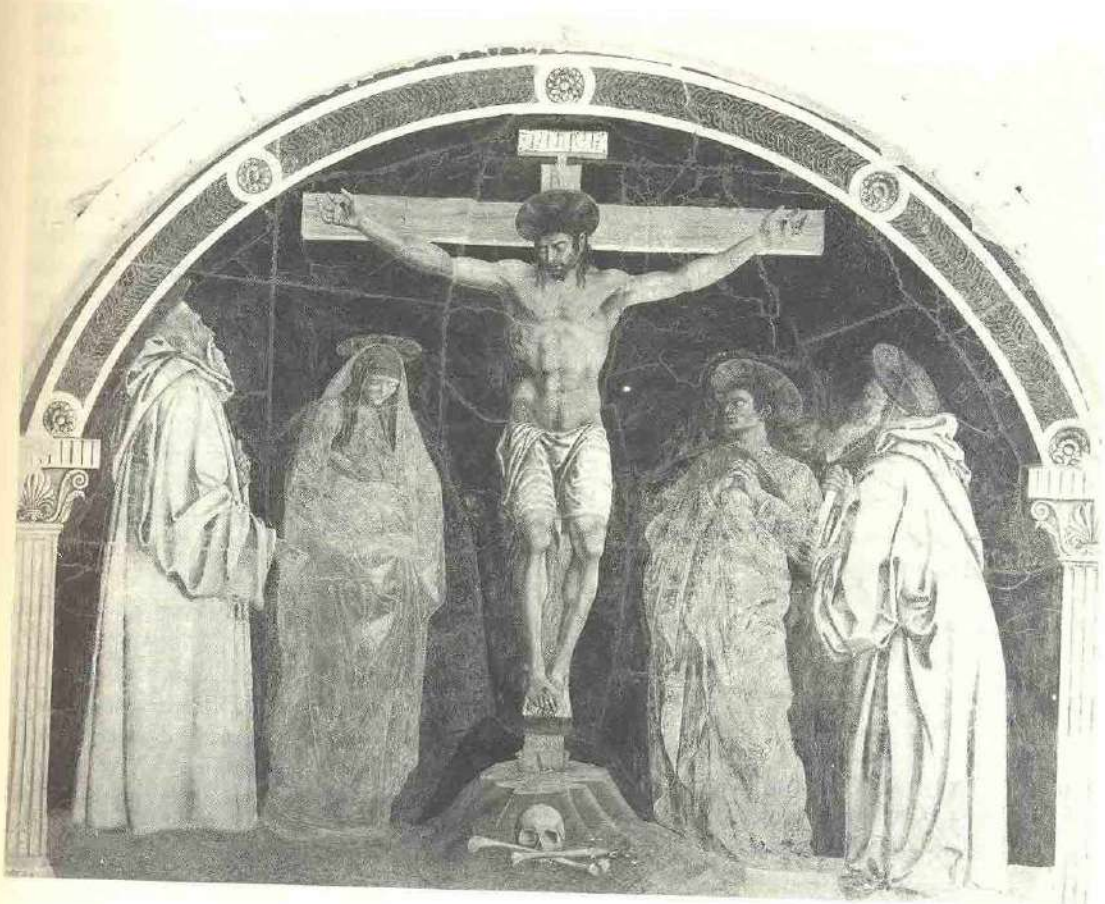
Nonostante il licenziamento da parte del Comune di Padova, nel 1873 il Botti diviene ispettore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, città dove aveva già restaurato gli affreschi del Veronese in San Sebastiano. In confronto ai metodi correnti nella città lagunare, una degenerazione, spesso, di quelli praticati da un Floriani o un Fabris negli anni della restaurazione, egli si presenta come una figura tutta volta alla conservazione. Un intervento come quello che aveva eseguito sulla tavola ghirlandaiesca di Firenze nel 1871 poteva lasciare adito a perplessità nel confronto con gli esempi migliori del restauro amatoriale lombardo, ma non certamente a confronto con gli interventi di un Tagliapietra, il restauratore tristemente legato alla cattiva conservazione della *Pietà Donà dalle Rose* o della *Madonna degli alberetti* di Giovanni Bellini[23].

Il modo in cui il Botti affronta la conservazione si segue bene dalla descrizione che fa nel 1879 dei lavori che aveva intrapreso sulla pala di Santa Cristina al Tiverone di Lorenzo Lotto: "Essendo questa tavola (o per dir meglio due tavole, essendo la parte semicircolare superiore divisa dall'ancona principale) straordinariamente tarlata, ho fatto



170. Giotto, Andata al Calvario, particolare; fotografia anteriore al trasporto di Antonio Bertolli, 1892. Padova, cappella degli Scrovegni.

171. Andrea del Castagno, Crocifissione e Santi; affresco staccato da Alessandro Mazzanti e Filippo Fiscali, circa 1876. Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia.



da un abile falegname piallare con diligenza più che metà della grossezza di dette tavole per distruggere la maggior parte del legno roso dal tarlo. Oltre a questo malanno avvi pur l'altro, non piccolo, che alcune tavole componenti l'ancona si sono molto incurvate, così fa d'uopo raddrizzarle come prescrivono le buone regole per siffatti lavori; rafforzate quelle tavole con buone spranghe di larice e tenute adese da oltre trecento morsetti di noce fissati nel vivo della tavola con colla forte e viti; così le molte spranghe collocate in tal modo fanno il doppio ufficio di tener diritta la tavola e lasciar libera la medesima di muoversi a suo talento per evitare la fenditura.... Per la conservazione di quel monumento di pittura occorre distruggere tutti i tarli viventi rimasti nella tavola, e ciò ottengo col fare assorbire sul di dietro della tavola, dopo piallata, una gran quantità di petrolio quasi bollente, il quale filtra in modo mirabile attraverso la grossezza di quella tavola uccidendo per sempre quegli insetti. Dopo questo faccio assorbire ancora dell'olio di linseme cotto, cera e minio, e immediatamente si pongono le spranghe nel modo suddetto; ed allora soltanto può restare sospeso il lavoro per riprendersi alla buona stagione, e così ho assicurato la conservazione di questo monumento".

L'attenzione per la conservazione della tavola si volge però anche all'ambiente in cui deve essere conservata e che è da risanare: "occorre stonacare tutta quella parete della tribuna di Santa Cristina, tanto internamente che esternamente; e da questo lato vi è l'angolo destro che è roso anche il muro. Occorre intonacare poi con buoni cementi e possibilmente fare il pulimento della stabilitura con calce e marmorino... Prima di collocare il quadro al suo posto occorre rinforzare posteriormente quel vecchio altare perché possa sostenere quel dipinto divenuto adesso più grave di peso. Come occorre interporre fra il muro ed il quadro una tavola più grande del quadro stesso, ben verniciata, per tenere sempre lontana l'umidità"[24].

La pala lottesca resta poi nella sua cornice del Seicento, nonostante i problemi di diversa staticità che la parchettatura non mancava certamente di presentare; credo che più che a un motivo di gusto o ad un rispetto per la testimonianza storica questo si debba ad un voluto disinteresse per la presentazione, per quel completamento in stile che difficilmente sarebbe mancato in un clima di restauro amatoriale.

La rete di rispetti e connivenze che si intravede nel 1883 dietro alla sospensione del restauro di Antonio Zambler all'*Elemosina di Sant'Antonino* in San Zanipolo di Lorenzo Lotto ci aiuta a capire perché a Venezia i buoni principi del Botti e del Cavalcaselle si concretizzino spesso in risultati modesti, e tali da indurre Adolfo Venturi e Giulio Cantalamessa a far trasferire il Botti al Museo Egizio di Torino, nell'intenzione di farlo nuocere meno al patrimonio artistico nazionale fra "i basalti e le casse di sicomoro"[25].

La buona durata che ha collaudato molti restauri del Botti ci aiuta comunque a capire la fiducia che aveva nei suoi confronti il Cavalcaselle, tuttavia anche negli interventi nel Camposanto di Pisa si notavano parti staccate e ricollocate in posizione sbagliata, dislivelli rispetto all'affresco circostante, irregolarità e difetti di esecuzione. Almeno in parte, la fama di questi restauri come intervento esemplare di una nuova filosofia della conservazione nasceva più dalla lettura dell'opuscolo che li illustrava che da un esame attento dei dipinti restaurati[26]. Al momento in cui si venisse ad un confronto con i grandi maestri del restauro amatoriale lombardo, Giuseppe Bertini e, morto ormai Giuseppe Molteni, Luigi Cavenaghi, era facile vedere nei lavori del Botti un "restauro di stato" (come amano sempre definire collezionisti, amatori, antiquari) semplicemente fatto male.

Nel 1882 proprio il Bertini in ispezione a Venezia scrive al ministero che non è il caso di restaurare la *Crocifissione* del Tintoretto all'Accademia, dato che presentava

solamente "arsure di vernice", ed i guasti naturali erano comunque preferibili a "quelli artificiali cagionati da un inesperto restauro". In questa occasione il Botti, con la ridipintura del cielo nel *Martirio di Sant'Orsola* del Carpaccio, si trova associato nel parere negativo espresso dal Bertini ad un rappresentante del mestiere tradizionale a Venezia come Paolo Fabris, che aveva appena compiuto il suo secondo intervento sulla *Pala Pesaro* di Tiziano[27].

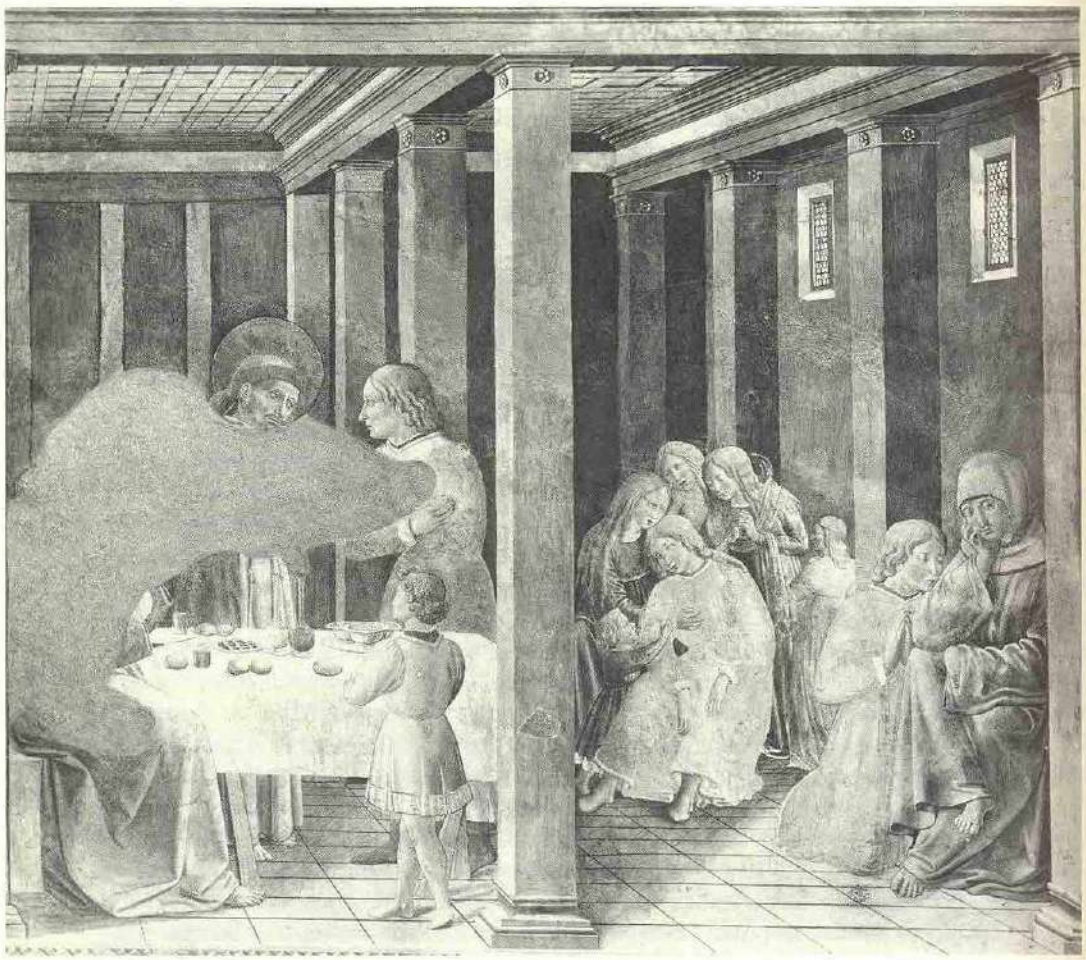
La vicenda del Botti richiama anche un problema che si presentava in maniera decisa per un restauro di tutela del patrimonio artistico, quello di reperire "riparatori" disposti a periodici (e continui) trasferimenti. Sarebbe interessante conoscere meglio l'attività di Luigi Missaghi, il quale interviene nel 1881 su un ciclo di affreschi di cui tuttora si può ammirare la perfetta conservazione come quelli di Melozzo da Forlì a Loreto, e, probabilmente sulla *Madonna del Belvedere* di Ottaviano Nelli a Gubbio, mentre nel 1882 distacca e ricolloca alcune delle *Storie della Vergine* di Andrea Delitio nel Duomo di Atri[28].

Filippo Fiscali ha un'attività diramatissima soprattutto in Emilia e nei centri minori dell'Italia centrale; nel 1879 trasporta su rete metallica dal massello il *Cristo deposto* di 171
Andrea del Sarto a Firenze, nel 1887 esegue la stessa operazione sul *Pestapepe* attribuito a Melozzo da Forlì. Molti cicli di affreschi devono a lui la loro veste tardo ottocentesca, da quelli dei Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni ad Urbino (1881), alla cappella del Mantegna a Mantova, alla cappella Brancacci di cui esegue la pulitura nel 1904; fra il 1889 ed il 1891 restaura a Montefalco i cicli di Benozzo Gozzoli e l'affresco del Perugino in San Francesco; a Ferrara interviene sull'*Ultima cena* del Garofalo (malamente staccata dal Rizzoli). Nella sua attività multiforme trasporta la *Pala del Carmine* di Pietro Lorenzetti della Pinacoteca di Siena, fodera la *Pala dei Mercanti* di Francesco del Cossa a Bologna, dove è attivo anche sulle tempere del Costa in San Giacomo Maggiore e sulla *Pala Bevilacqua* in San Petronio. Restaura la tavola del Perugino di Fano, ad Urbino la "tavoletta di Piero della Francesca", la *Flagellazione* su cui ricorda di essere intervenuto nel 1881.

Alla fiducia del Cavalcaselle verso il Fiscali corrisponde però un atteggiamento diametralmente opposto da parte di Adolfo Venturi; nel 1896 egli blocca il restauro del Garofalo a Ferrara, aprendo una vicenda destinata ad avere strascichi giudiziari; l'anno dopo fa notare che le richieste di lavoro del Fiscali al ministero non potevano venir ascoltate nel momento in cui non ne veniva dato a restauratori più qualificati quali Orfeo Orfei o Sidonio Centenari. Nel 1898 sottolinea i difetti dei finti marmi che il Fiscali aveva imitato nella cappella del Mantegna e la cattiva stuccatura con cui vi aveva nascosto i graffiti. Una serie di giudizi negativi si incontrano poi nel 1907 quando il Fiscali fa ricorso contro la decisione di escluderlo dal restauro degli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, da affidarsi unicamente a suo figlio Domenico. Ancora Adolfo Venturi fa presenti la cappella del Mantegna, il Garofalo di Ferrara e la cattiva foderatura della *Pala dei Mercanti* del Cossa, mentre Ugo Ojetti protesta più pretestuosamente contro il restauro del Gozzoli a Montefalco dove avrebbe rifatto tutte le aureole e tinto di nero il vano delle finestre. La cattiva fama e la scarsa immagine che il Fiscali sapeva costruire attorno alle proprie capacità sono sancite nel 1911 dal profilo che ne delinea il Venturi nelle *Memorie autobiografiche*: le allusioni ai lavori in cui lo aveva colto in fallo fanno riconoscere in lui il restauratore che aveva iniziato la propria attività come verniciatore di carrozze, e che trascura il lavoro nella cappella del Mantegna per attendere alla conserva di pomodoro.

Tuttavia la matericità degli affreschi di Benozzo Gozzoli a Montefalco quale si 172
presenta ancora dopo tanti anni è ottima; per quanto arbitrarie, le tinteggiature in nero

172. Benozzo Gozzoli, Il miracolo del Cavaliere di Celano; restaurato da Filippo Fiscali, 1889-1891. Montefalco, San Francesco.



si collocano
accompagnar
visibili a tinta
lasciato in er
cura e diligen
Longhi ricor
cittadina uml
mettere megl

4. Scienza e
Uno degli asp
come quella
interesse per
l'opera d'arte
a fuoco dal p

Il tratt
già dal Secco
che l'imbianc
da miriadi di
alternativa d
superficie de
al punto d'in
alla tela od a
fessure si ins
e quindi i co
quale, qualo
imbianchime
osservati sui
I vapori dell'
sugli olii; e,
penetrando e
fanno sì ch
ricongiungar
che, agendo
prima dell'a
qualunque f
quelle fendi

Si tra
alterazioni
intervento
strumento c
Ancora il Se
Romano co
e sì costante
sia preziosi
aggiungend
senza averl

si collocano bene nell'insieme della policromia; le aureole sono campite in scuro per accompagnare l'effetto della foglia metallica che vi si era alterata; mentre le integrazioni visibili a tinta neutra sono fra i risultati più felici, ottenuti con questa tecnica, che ci abbia lasciato in eredità la filosofia del restauro del Cavalcaselle, il quale apprezzava la "molta cura e diligenza" con cui Filippo Fiscali aveva curato quest'intervento. E lo stesso Roberto Longhi ricordava in una lettera a Bruno Toscano come esemplare il lavoro del Fiscali nella cittadina umbra. Ulteriori verifiche su di lui saranno perciò sicuramente importanti per mettere meglio a fuoco la diversa visione del restauro di Cavalcaselle e di Adolfo Venturi[29].

4. Scienza e restauro, esperienze sul metodo Pettenkofer

Uno degli aspetti per cui appariva professionalmente seria ed aggiornata una figura discussa come quella del Botti, fino a godere della fiducia del Cavalcaselle, è certamente il suo interesse per il metodo Pettenkofer. Il non intervento dettato da un rispetto purista per l'opera d'arte si volge adesso ad una fiducia positivista nella scienza, a cui il medoto messo a fuoco dal professore tedesco sembrava offrire uno degli strumenti più desiderabili[30].

Il trattamento era molto ben descritto, nelle sue caratteristiche fisiche e chimiche, già dal Secco-Suardo: "Il professor Pettenkoffer, sussidiato dall'ottico Steinheil, rimarcò che l'imbianchimento e l'annebbiamento delle vernici applicate ai dipinti ad olio deriva da miriadi di piccole fessure visibili soltanto col microscopio, e cagionate dalla continua alternativa dell'umido e del secco nell'atmosfera, le quali cominciano ad apparire alla superficie della vernice, poi si moltiplicano all'infinito, approfondendosi di continuo fino al punto d'intaccare lo strato della pittura, anzi di penetrarvi a tal segno, da giungere fino alla tela od alla tavola, qualora la mestica sia oleosa. Per entro a quelle microscopiche fessure si insinua l'aria, di maniera che le laminette che ne risultano, riflettono la luce, e quindi i colori, in modo diverso dal normale, press'a poco come succede con l'olio, il quale, qualora venga sbattuto, perde ogni sua trasparenza. Dal che ne risultano quegli imbianchimenti delle vernici, quell'annebbiamento che tutto confonde insieme, assai spesso osservati sui quadri, ed anche molti di quei cambiamenti di tono che svisano alcuni dipinti. I vapori dell'alcool hanno una grande attività sulle resine ad anche sui corpi grassi, e quindi sugli olii; e, qualora il quadro malconcio negli indicati modi sia sottoposto all'azione loro, penetrando essi in quelle minutissime fenditure, ne caccian l'aria, ed ammollendo le facce fanno sì che tutte quelle particelle, che l'aria teneva segregate, si ricombacino e ricongiungano, formando di bel nuovo un corpo solo, come in origine. Dal che ne deriva che, agendo nuovamente la luce sopra la vernice e sui colori nel modo col quale vi agiva prima dell'alterazione, i colori stessi sono riflessi del pari come allora, e scompare perciò qualunque falso effetto prodotto dall'alterato modo di riflettersi della luce cagionato da quelle fenditure".

Si trattava di un metodo che apriva la via alla possibilità di intervenire senza alterazioni chimiche e senza doversi più affidare alla soggettività ed ai rischi di un intervento manuale. Anzi, la rigenerazione alcolica si prestava a divenire un ottimo strumento di verifica, scientificamente oggettiva, dello stato di conservazione dei dipinti. Ancora il Secco-Suardo ricorda l'esperienza che aveva compiuto su un quadretto di Giulio Romano col *Convito degli dei* di sua proprietà: "l'effetto di far apparire i ritocchi è tale e sì costante, che il cavalier Eastlake scriveaci esser egli d'avviso, che il sistema Pettenkoffer sia preziosissimo per verificare, in modo positivo, se un quadro fu restaurato o no, aggiungendo che un saggio restauratore non dovrebbe mai porsi a risarcire un dipinto senza averlo prima sottoposto al metodo stesso, onde evitare il pericolo di affaticarsi per

accompagnare delle tinte alterate e false"[31].

Il Secco-Suardo muore nel 1873 e può fare pertanto riferimento solamente alle prime esperienze che non avevano ancora verificato la durata limitata dei benefici del trattamento, né avevano messo a fuoco i possibili danni alle velature ed alla pittura stessa, se eseguita a vernice: il fatto che "lasciato troppo tempo esposto il quadro all'evaporazione dell'alcool, la vernice si raggruma in peduncoli che restano per sempre", o l'eventualità che il balsamo di copaive tendesse a divenire azzurro e appannato; il Cavalcaselle stesso sapeva che il metodo aveva dei limiti e presentava inconvenienti[32].

Sono difetti che ormai ben si conoscono quando nel 1874 il conte Giusumberto Valentinis, pittore paesista allievo a Firenze di Carlo Markò, amico e corrispondente friulano del Cavalcaselle, ma soprattutto appassionato divulgatore del metodo e traduttore degli opuscoli di Max Pettenkofer sulla rigenerazione alcolica, propone di tenere un corso di aggiornamento al Ministero della Pubblica Istruzione[33]. Il metodo Pettenkofer, al di là della semplice rigenerazione descritta dal Secco-Suardo, aveva nel frattempo costituito un vero e proprio sistema di restauro con materiali verificati scientificamente, ma entro i limiti inevitabili in qualsiasi scelta di restauro. Il vecchio sistema della "nutrizione" dei quadri con olio o vernici era stato ripreso usando il balsamo di copaive che sembrava impedire gli imbianchimenti di superficie, omogeneizzare e far durare nel tempo i risultati della rigenerazione. Il balsamo assume un ruolo così caratterizzato che nel 1876 i commissari che seguono a Venezia le dimostrazioni del Valentinis sembrano individuare più in questo che nei vapori alcolici l'elemento caratterizzante del sistema. Osservano infatti che:

"I vapori dell'alcool ajutano il balsamo a penetrare per i meati della superficie e ad investire le molecole del colore e della vernice fissandole fra loro e al fondo sul quale stanno, per richiamare lo splendore che aveano prima di perdere la loro coesione ... Egli è necessario pertanto che la Rigenerazione sia la prima operazione alla quale debbano essere assoggettati i quadri antichi, in qualunque stato si trovino... essendo il balsamo di copaive applicato alla superficie di un quadro, o a tergo se in tela, una sostanza che lega insieme le disgiunte molecole del colore, le fissa al fondo su cui stanno e che nel tempo stesso conserva una grande elasticità. Dopo questa prima operazione si potrà, se è tela sdruscita foderare, e tela o tavola ristuccare nelle ferite e procedere al ristauro".

Per liberare i dipinti dalle vernici oleose e poterli sottoporre alla rigenerazione alcolica, Pettenkofer stesso nel 1887 aveva proposto un sapone composto di copaive ed ammoniaca, che, per quanto ben dosato e preparato con opportune verifiche chimiche, era pur sempre un sapone; il Valentinis preferirà invece una mista di questo balsamo ed alcool. È questo il metodo a cui egli fa riferimento, una rielaborazione, in parte, dei vecchi metodi dove miste e saponi si avvalgono del balsamo di copaive[34].

L'autorità del grande igienista a cui risaliva la scoperta rendeva comunque difficile che, in via ufficiale, si avanzassero quelle critiche che qualsiasi bravo restauratore poteva formulare facilmente. Quasi tutti gli attestati e le relazioni che accompagnano il verbale dei lavori della commissione veneziana risalivano a dieci anni prima, dalle dichiarazioni del Liebig, alla relazione della Commissione di Sorveglianza (23 febbraio 1865), che aveva ammirato il risultato della rigenerazione sull'azzurro alterato dalla malattia dell'oltremare nella *Danae* del Mabeuse. Solamente le dichiarazioni del direttore della galleria di Monaco, Ignaz Frey, e la ritrattazione di Friedrich Pecht, all'inizio contrario al metodo Pettenkofer, erano più recenti. Le ultime informazioni che il ministero aveva cercato a Monaco alla vigilia del corso erano invece di diverso tenore; l'inviato o addetto di ambasciata Greppi

scriveva, il 3 aprile 1874:

"Il Professor Pettenkofer gode di molta riputazione nel mondo scientifico in ispecialità per gli studi suoi sulla chimica applicata all'igiene, ed ora, nella sua qualità di farmacista di corte, sta in credito grande anche in quelle aule, per cui non era cosa troppo facile di ottenere, per le vie officiali, un esatto giudizio sul suo ritrovato per la restaurazione dei dipinti. Ho opinato quindi di riportarmi alla sentenza d'un artista straniero, il quale gentilmente, nel foglio che ho l'onore di qui acchiudere, mi partecipò il proprio parere, corredandolo di quegli avvertimenti atti, a mio avviso, a renderlo assai attendibile. Il suaccennato artista essendosi offerto di appoggiare le sue osservazioni con pratiche dimostrazioni, volle essermi di guida alla Pinacoteca Reale e colà mi indicò alcuni quadri restaurati secondo il sistema in discorso ed all'occhio istesso d'un profano, quale io confesso di essere in simile materia, si fece palese come non solo in molti casi il sistema Pettenkofer riuscì insufficiente, ma ben anco dannoso ai dipinti, creandovi delle macchie azzurrognole, spogliando il quadro alle tinte sue più brillanti e lasciando indecisi i contorni...".

L'artista straniero, cioè non bavarese, consegna i suoi appunti su una carta intestata anonima con un emblema di strumenti da pittore sormontati da una corona marchionale e scrive in un francese internazionale un po' generico, ma ricorda con grande chiarezza che l'esposizione ai vapori di alcool scioglie le resine impiegate nella pittura stessa e le trasforma in una pasta confusa e molle; dato che non si può sapere in anticipo se un pittore le abbia impiegate, si deve procedere per saggi comunque pericolosi, soprattutto per i maestri olandesi che prediligono i colori a vernice.

Il Valentinis stesso riconosceva il rischio: per questo aveva perfezionato il metodo con cassette che, diversamente da quelle descritte dal Secco-Suardo, tenevano il quadro in basso e avevano la flanella imbevuta di alcool applicata al coperchio; se il quadro si fosse trovato "in costa", le velature a vernice "ne soffrirebbero spostandosi"; ma stando il dipinto in piano egli si sentiva tranquillo in quanto queste si sarebbero riconsolidate con la pittura stessa[35].

Il corso veneziano del 1876 si conclude con la constatazione dei vantaggi di un procedimento che era già noto e che restava comunque limitato. Il Conte Valentinis viveva però il carattere scientifico del nuovo metodo come qualcosa da contrapporre alla casualità ed ai materiali poco verificati del restauro tradizionale; nella sua attività di divulgazione sembra individuare nel sistema Pettenkofer un momento di lotta del progresso della scienza contro l'ignoranza e si fa di nuovo avanti per dimostrare l'utilità del sistema.

A Firenze nel 1891 ottiene buoni risultati sulla *Venere di Urbino* in un intervento seguito da lui e curato da Alessandro Mazzanti, riceve quindi un nuovo incarico ministeriale per tenere un corso con sede a Venezia dove comunicare il suo metodo ai restauratori. Presso le gallerie di Firenze l'uso del metodo Pettenkofer non era però una novità; il fatto di ricorrere al Valentinis per un quadro famoso come la *Venere di Urbino* ha un valore, quasi, di riconoscimento formale verso di lui o verso il ministero che lo proponeva. Cosimo Conti prevedeva correntemente di ricorrere alla rigenerazione alcolica, già nel 1887 i suoi preventivi propongono il trattamento per dipinti di varia scuola dal Francia, al Barocci, a Van Dyck ed altri maestri fiamminghi ed olandesi. Il *Martirio di Santa Caterina* di Francesco Bassano, proposto per il metodo Pettenkofer nel 1888, mostrava chiaramente di essere stato trattato per le striature opacizzate del balsamo di copaive che col tempo si era alterato fino a quando non le ha rimosse il restauro eseguito non molti anni fa[36].

Tutt'altro sarà l'esito del corso tenuto a Venezia, dopo un primo momento di pesanti malintesi con i restauratori locali Giovanni Spoldi e Giovanni Zennaro, su tre quadri della

Sala dello Scrutinio (Vicentino, Aliense, Pietro Bellotti, Camillo Ballini); il corso ha inizio alla fine dell'anno e vi sono ammessi, oltre a loro, Sidonio Centenari, Vinceslao Bigoni, Secondo Grandi; il Botti vi assiste come membro della commissione di vigilanza. Spoldi e Zennaro sperimentano la rigenerazione alcolica su alcune grandi tele di Palazzo Ducale come la *Battaglia di Lepanto* di Andrea Vicentino o la *Battaglia di Zara* del Tintoretto nella Sala dello Scrutinio; ma i risultati ottenuti fanno subito divampare una serie di polemiche quali non si erano verificate con un dipinto ben più impegnativo come la *Venere* di Tiziano a Firenze.

Certamente le grandi tele di Palazzo Ducale, non ben conservate come il dipinto degli Uffizi, e già sottoposte ad antichi restauri, non si prestavano ad un trattamento omogeneo di rigenerazione, soprattutto se avevano ricevuto ritocchi a vernice. Ma al centro dello scandalo con cui si conclude il secondo corso veneziano del Valentinis, si trova la ridipintura con cui aveva fatto alterare un presunto pentimento nella tela con *La giustizia che scopre la verità* di Filippo Zaniberti della Quarantina Civil Nova. Davanti ad un episodio del genere (per quanto sia facile immaginare la considerazione relativa in cui, nel 1892, si tenevano i pittori veneziani del Seicento) tutte le dichiarazioni di scientificità e di oggettività di metodo naufragano miseramente; la stampa locale che fin dalle prime riunioni aveva assunto posizioni critiche nei confronti del Valentinis, trova adesso eco in scrittori prestigiosi come Angelo Conti. Questi pubblica una lettera aperta al ministro, Pasquale Villari, osservando il carattere non reversibile dell'alterazione dei colori ad olio e traendone un bilancio molto negativo sui risultati ottenuti. Nell'ordine del giorno della Camera dei Deputati del 23 febbraio 1893 compare un'interrogazione al ministro di Pompeo Molmenti: "Se dopo aver provveduto perché i capolavori dell'arte italiana non escano dalla penisola, intenda salvare dall'opera nefasta dei restauratori i diritti dei sommi artefici antichi".

Alla difesa ufficiale dei restauri operati nel corso ministeriale (ma come dare ormai fiducia a chi ha compiuto la ridipintura dello Zaniberti?) si accompagna però la necessità di una verifica che il ministro Pasquale Villari richiede al chimico Stanislao Cannizzaro, al quale si rivolge con un'opportuna documentazione in cui figura la traduzione di una lettera del nuovo direttore dei restauri di Monaco, il famoso Aloïs Hauser, che ben sintetizza quanto ormai si era verificato a fine secolo sulla rigenerazione alcolica:

"Non ci serviamo più del metodo Pettenkofer che in casi rarissimi, e solo quando la vernice dei dipinti è scomparsa totalmente od è divenuta fosca. L'esperienza ha mostrato che la rigenerazione non è di lunga durata e che, secondo la qualità delle loro proprie vernici, i quadri tornano in pochi mesi com'erano prima; le vernici robuste resistono uno o due anni. Fatti accorti che il metodo Pettenkofer non è di lunga durata i miei predecessori hanno ricoperto più volte i quadri rigenerati di balsamo copaive, ma senza miglior successo. Il balsamo dà ai dipinti un aspetto vitreo, e li fa diventare scheggiosi e fragili, ed accumula su di essi materia resinosa".

Una fiducia tutta ottocentesca nella scienza aveva proposto questa come unica variante significativa ai materiali ed ai metodi messi a fuoco dal ricettario settecentesco, da cui il restauro era nato; più tale fiducia si era rivolta al metodo Pettenkofer come ad una panacea, e vi aveva visto il punto di partenza di un nuovo sistema, più ne erano emersi i limiti, fino alla diffidenza perfino eccessiva che ha spesso caratterizzato in seguito gli atteggiamenti verso la rigenerazione alcolica.

Per Angelo Conti "questa parola *rigenerazione* è, nel presente caso, sinonimo di distruzione. Un chimico tedesco, il Pettenkofer, ha fornito le armi ai distruggitori, e queste

armi sono il sublimato corrosivo ed il balsamo di copaive. Ed ecco in qual modo si rovina la pittura italiana: si comincia dal lavare ripetutamente il dipinto con sapone al sublimato, poi, per arrestare la corrosione, si ricorre al balsamo. Dopo ogni lavanda esce dalla tela un'acqua colorata sempre più intensamente, che contiene, com'è naturale, il colore della velatura e qualche traccia dei primi colori messi a nudo. In questo modo, mediante due o tre lavande, si distrugge quella che si potrebbe chiamare l'ultima volontà dell'artista, gli ultimi colpi del pennello, il lavoro supremo dal quale forse venne fuori il mistero e il prodigio dell'opera artistica. Ciò fatto si arresta col copaive l'azione del sublimato corrosivo. Col copaive il quadro riceve una nuova alterazione: esso si ingiallisce e diviene splendente, terso e fragile come un cristallo. Ora, com'è evidente, anche ciò danneggia non poco l'opera dell'artista, prima coll'ingiallirla, poi col renderla splendente".

Le perplessità di Angelo Conti, o di Giacomo Boni per il quale il metodo Pettenkofer mutava le pitture in "splendide mummie", sono condivise dall'autore di una lettera scritta per conto del ministro Villari a Stanislao Cannizzaro chiedendo dell'"imbalsamazione dei dipinti" (la "nutrizione" cioè con balsamo di copaive), "se e in quali casi il dipinto possa perdere l'apparenza di ciò che è per assumere quella di un'opera d'arte ottenuta con mezzi d'altra natura, e se, come non s'introdurrebbero mutamenti nei materiali da costruzione adoperati in un edificio monumentale, tali da non poter essergli ritenuti coevi, così l'imbalsamazione dei dipinti, qualora si possa fare su essa assegnamento, non debba essere considerata un rimedio estremo"[37].

L'episodio del corso veneziano si colloca accanto agli insuccessi del Botti o alla revisione dei restauri di Assisi, fra gli episodi che segnano la fine dell'impostazione che aveva cercato di dare al restauro di conservazione il Cavalcaselle. Concretamente, davanti alla modestia delle retribuzioni e delle prospettive di carriera nell'ambito dello stato, tale impostazione si era poi scontrata con l'impossibilità di creare una serie di operatori dalla professionalità ricca ed articolata come quella di chi lavorava per i privati, sia nell'ambito della collaudatissima tradizione del restauro amatoriale lombardo che in quello del collezionismo, commercio e falsificazione di primitivi che avevano la loro piccola capitale a Firenze. La nuova generazione dei funzionari statali di cui fa parte Adolfo Venturi riscopre appunto quest'ambito di restauro per trovare operatori che si sappiano volgere ad interventi filologicamente accurati e rispettosi, ma anche tecnicamente ineccepibili, quali si desideravano per le opere d'arte di competenza statale.

5. Mosaici e policromia nei monumenti del Medioevo

Giacomo Boni, con la sua straordinaria capacità nel seguire ed apprezzare i materiali di cui è composto l'edificio o l'opera d'arte, e nella lettura stratigrafica di qualsiasi reperto di scavo, vive una specie di simbiosi fra estetismo e positivismo che ne fa una delle figure più significative dei decenni a cavallo del nuovo secolo. La sua personalità, per molti, è ancora da riscoprire; la generazione dei rapidi scavatori degli anni Trenta non poteva certamente riconoscersi nelle sue attente esplorazioni stratigrafiche, mentre in seguito hanno nuociuto alla sua popolarità la simpatia che nutrì verso il fascismo e le sue teorie sull'inquinamento razziale come causa della decadenza dell'impero romano. L'idealismo di gran parte della cultura italiana della prima metà del nostro secolo, la visione dell'archeologia come storia dell'arte antica sono quindi orientamenti culturali che fin troppo bene si sono potuti accompagnare alle prevenzioni ideologiche, per impedire di riavvicinarsi al metodo ed al rigore di Giacomo Boni.

La ricerca di una positività scientifica, che in lui si univa ad una radice di suggestioni

173. Particolare dei mosaici bizantini; restaurati da Pietro Bornia, circa 1894.
Parenzo, Basilica Eufrasiana.

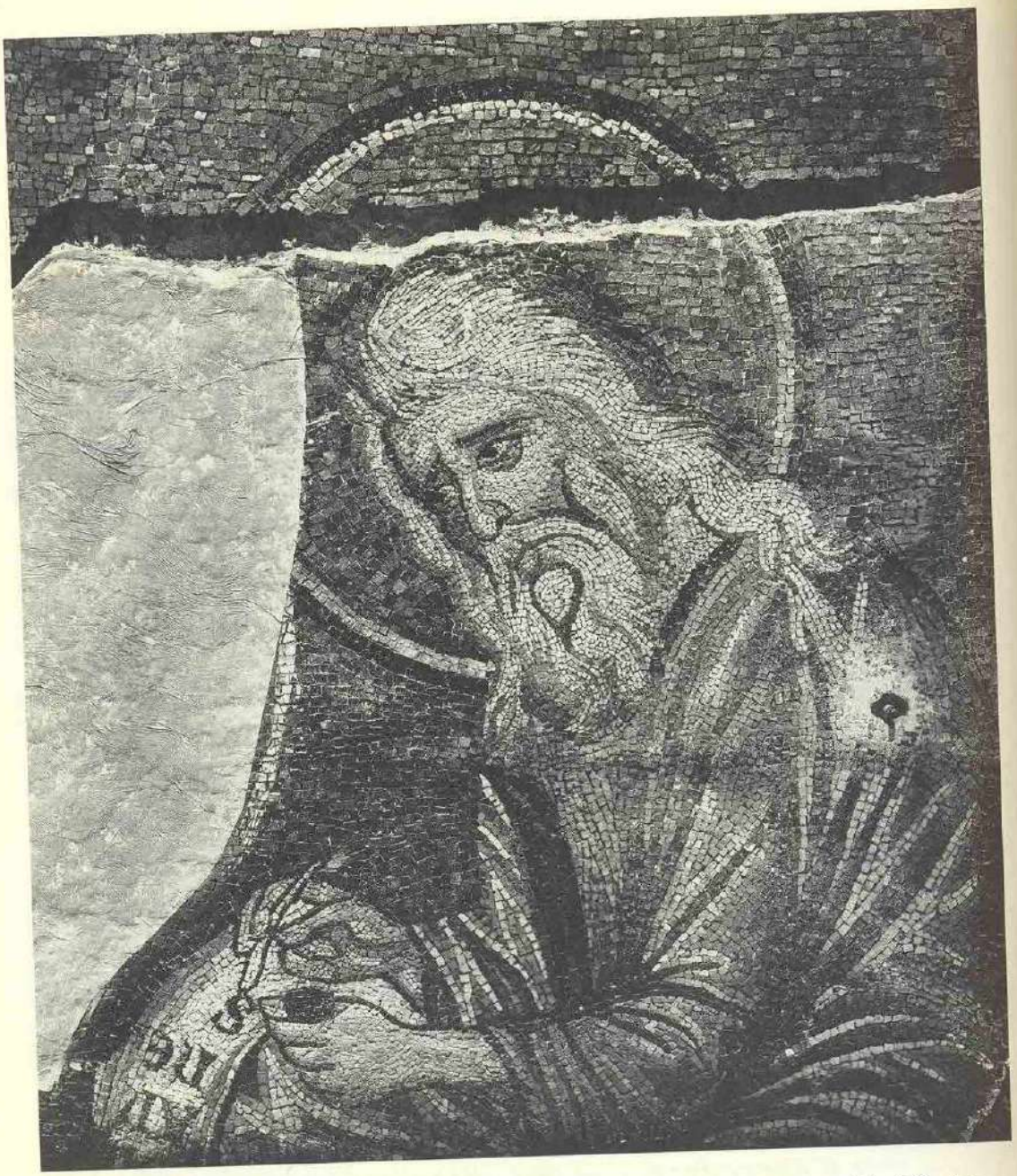
ruskiniane, lo porta a formulare considerazioni sulla minore o maggiore evoluzione nella percezione del colore; lo orienta poi verso aree di indagine più squisitamente antropologiche nel corso degli scavi che compie nella valle del Foro e sul Palatino giungendo alle famose scoperte sulle origini di Roma. Nel restauro dei monumenti questo clima induce a privilegiare le testimonianze di razze e civiltà ormai diverse dall'arco di interessi della visione storica desanctisiana di un Cavalcaselle: edifici, mosaici, litostrati tardo-antichi, bizantini, "barbarici", focalizzano un interesse ormai abituato alle irregolarità del romanico e che volge i propri interessi all'arte dell'alto Medioevo.

Il restauro dei mosaici si allontana finalmente dalla loro visione come imitazione più duratura e preziosa della pittura, da cui non era riuscito ad allontanarlo neppure Cavalcaselle; e proprio alcune osservazioni del Boni indicano bene il momento in cui nasce un rispetto per l'originale, individuato nei suoi materiali. L'occasione è data dall'articolo che egli dedica nel 1894 ai mosaici dell'irredenta Parenzo, che il governo austriaco stava facendo restaurare dallo stesso Pietro Bornia che nel 1886 aveva rifatto (anziché trasportato) il mosaico della demolita abside di San Giovanni in Laterano: 173

"Quand'anche rimaneggiando un mosaico, si mantenga la forma d'insieme, esso perde sempre qualche cosa quando la struttura non è più originale o ha subito manomissioni che ci fanno diffidenti anche di quanto sopravvive dell'opera antica. L'autenticità, è bene tornare a ripeterlo, non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione necessaria di ogni pregio che essi possono avere. E che razza di autenticità può rimanere ai mosaici dell'arco trionfale di Parenzo quando le figure furon ridotte piane, staccandole su tela, quando furono ravvicinate le tessere o incastrati altri smalti colorati dove l'artefice bizantino aveva lasciata una commettitura; quando il fondo di oro del VI secolo, a piccole tessere obliquate, fu distrutto per sostituirvi nuovo fondo d'oro fabbricato con metodi moderni e d'un effetto monotono ed antipatico; quando fu data la caccia alle tessere d'oro del mosaico absidale per staccare a scalpello quelle che avevano o si supponevano aver perduto la foglietta o il vetrino ricoprente, senza tener conto del fatto che in alcuni antichi fondi d'oro si trovano mescolate tessere a colori e perfino tessere capovolte, cioè colla superficie dorata incassata nella malta!"[38]

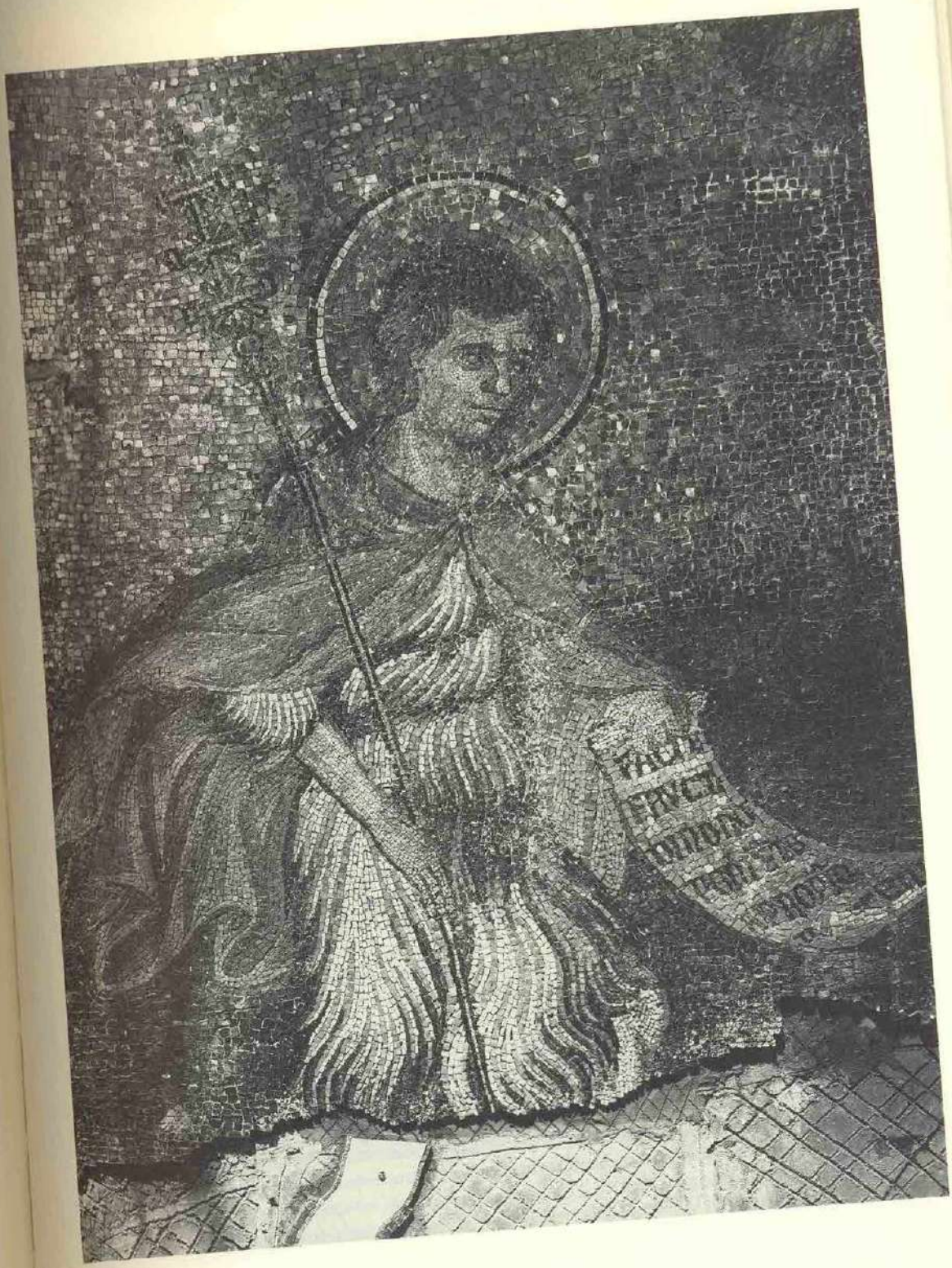
In questi anni i mosaici di San Marco cominciano ad essere restaurati dal Saccardo con criteri che conservano le tessere originali, mentre Edoardo Marchionni mette a fuoco le tecniche con cui l'Opificio delle Pietre Dure interviene fra il 1898 ed il 1906 sui mosaici della cupola del battistero di Firenze. Qui i mosaici vengono trasportati in pezzi con 174, 175
opportuni cartonaggi che garantivano di conservare la posizione e l'inclinazione originale delle tessere, con tagli analoghi a quelli usati dal Botti e dal Bertolli nel trasporto degli affreschi. Nel corso di questi lavori vengono però distrutte le sinopie e la calce originale è sostituita con un diverso impasto (una parte di calce ed una di rena mescolate a due di cemento a lenta presa) applicato alla parete dopo avervi infisso chiodi e un reticolato di filo di rame per salvaguardare l'intonaco da qualsiasi rischio di cadute. La luminosità con cui il mosaico si inserisce nell'ambiente però suggerisce l'integrazione mimetica delle lacune, diversamente da quanto si sarebbe ormai fatto in un affresco. Si rifanno a mosaico le vecchie suture di intonaco dipinto, e, nei tre riquadri perduti relativi a Caino e Noè si affida il cartone delle nuove storie ad Arturo Vigilardi che si avvale della consulenza iconografica di Pietro Toesca[39].

Anche i mosaici di Ravenna vengono finalmente sottoposti a restauri dignitosi da parte di Alessandro Azzaroni e Giuseppe Zampiga. Nella loro campagna di interventi le lacune vengono accuratamente integrate con intonaci dipinti a finto mosaico; la dirige



174. Da modello di Cimabue, L'imposizione del nome di Battista, particolare; foto di documentazione del trasporto curato da Edoardo Marchionni, 1898-1906. Firenze, Battistero.

175. Da modello di Cimabue, San Giovanni si ritira nel deserto, particolare; foto di documentazione del trasporto curato da Edoardo Marchionni, 1898-1906. Firenze, Battistero.



Corrado Ricci, il ravennate che è il primo soprintendente ai monumenti (1898-1906) della città romagnola. Nel corso di questi lavori si compie una forte selezione fra le stratificazioni dei monumenti di Ravenna che ne privilegia l'aspetto tardo-antico. La vicenda storica più recente è quasi messa tra parentesi e nel 1910 si delinea anche il famoso progetto di distruggere gli affreschi settecenteschi per ridare l'opportuna nudità alla cupola di San Vitale; con questo intento il Ricci promuove un appello che viene firmato da tutti gli intellettuali più prestigiosi del momento, da Berenson a Croce, a D'Annunzio. Verificata però la cattiva reversibilità dell'imbiancatura con la quale il restauratore Venceslao Bigoni doveva nascondere i dipinti di Giacomo Guarana e Serafino Barozzi, gli affreschi saranno lasciati in essere, limitandosi ad un uso di vetri opachi nell'ordine superiore delle finestre della Basilica che ne rendesse meno evidente la presenza nell'architettura bizantina[40].

Alla fine dell'Ottocento il dibattito sul restauro dei monumenti è estremamente ricco, i temi che Alois Riegl mette a fuoco nel suo *Denkmalkultus* orientano bene anche sullo stato che il dibattito sulla conservazione degli edifici monumentali aveva raggiunto in Italia. Una moderata "istanza storica", per riferirsi ad una fortunata definizione brandiana, faceva ormai parte del patrimonio corrente di idee sul restauro, dove si potevano incontrare osservazioni sull'importanza del contesto come quando Giacomo Boni osservava che "i confronti rapidi e superficiali che i musei consentono non bastano a compensare la perdita dei valori di relazione fra gli oggetti divelti dal loro luogo d'origine e dispersi".

Sul danno che nasce dalla distruzione del contesto si sofferma invece Luca Beltrami nel 1892: "La comprensione vasta ed intelligente dell'arte si va così frazionando, si sminuzza, si atrofizza in poche manifestazioni, perdendo il suo requisito essenziale, direi quasi il suo profumo, e cioè quella vibrazione continua ed indefinita che sa cogliere in ogni forma estetica, l'atomo di un organismo complesso, robusto: e si trasforma invece in una convenzionale ammirazione, disciplinata dalle guide e dai tratti d'arte, eccitata, più che da un'emozione sincera dell'animo, dalla curiosità di una forma, dalla bizzarria di una disposizione, o dalla materiale impressione di una massa. I monumenti secondari, che nelle corse giornaliere ci si affacciano improvvisi a risollevare di quando in quando la mente dalle preoccupazioni d'ogni giorno, si vanno diradando, né più ci preparano e ci educano alla graduale comprensione delle maggiori manifestazioni dell'arte; e queste, in mezzo al continuo dissolvimento dell'ambiente che le aveva create, rimangono perdute nel turbamento della moderna civiltà, né più ci parlano all'animo il loro forte linguaggio, perché sentiamo che vi è qualcosa che sempre più ci separa da loro inesorabilmente: così si avvicina il giorno nel quale ogni manifestazione artistica sarà diventata la pagina muta di un catalogo, che di ogni opera indicherà il valore e darà la misura per la nostra ammirazione"[41].

Un'indagine sulle idee che guidano il restauro dei monumenti fra Otto e Novecento metterebbe in luce un panorama molto articolato, nel quale avvertiremmo elementi che, dopo decenni di impostazione idealista del restauro, che ha proposto criteri estetici e "storici" ponendoli tra loro in falsa dialettica, non mancherebbero di sorprenderci. Il confronto tra due restauri di basiliche romane ci aiuta, credo, brevemente a comprendere che cosa accadde nella prima metà del nostro secolo nei criteri che guidano il restauro di ripristino.

176-178 Fra il 1894 ed il 1899 Giovanni Battista Giovenale riporta all'aspetto medievale l'interno di Santa Maria in Cosmedin; il suo restauro è noto più per la distruzione della bella facciata settecentesca di Giuseppe Sardi a cui lo spinge un senso per l'organicità dell'edificio alla Viollet-le-Duc, che per il buon risultato ottenuto nell'interno. La

policromia prevista nel progetto, dopo i primi saggi infelici, non viene ricostruita con storie figurate, si suggeriscono degli spartimenti di storie, si dà alle pareti un colore abbassato che accompagni bene i pochi resti di pittura medievale; il risultato è quello di un ripristino cauto, e molto intelligente nella scelta dei materiali.

L'altra basilica romana a cui far riferimento è Santa Sabina sulla quale Antonio Muñoz interviene nel 1919 e nel 1936, spingendo il ripristino fino alla ricostruzione *ex novo* di un soffitto a lacunari; i completamenti in marmi simili a quelli citati dalle fonti con cui si riveste l'abside, l'apertura di una fitta serie di finestre ne fanno la luminosa basilica paleocristiana che ci è familiare dai manuali di liceo, dove spazi e materiali sono tutti ricostruiti per analogia o per suggerimento delle fonti piuttosto che per completamento o recupero di parti originali. Se consideriamo in prospettiva i due interventi di Muñoz e Giovenale non è difficile individuare nel restauro di Santa Sabina l'affacciarsi di uno spirito di selettività in cui Viollet-le-Duc viene letto in chiave ormai idealista, privilegiando il recupero di un'idea di originale (qui, non a caso, paleocristiana) ed una lucentezza di materiali verso i quali neppure l'analogia coi risultati di Poletti in San Paolo fuori le Mura è in grado di far sorgere un sospetto. È una nuova selettività che lascia assolutamente in secondo piano la vita dell'edificio nel tempo, rispetto all'importanza ed al valore di ciò che si vuole recuperare come messaggio poetico e storico "originale", quale il restauro di fine Ottocento non avrebbe mai concepito[42]. 179, 180

6. Gli anni di Adolfo Venturi e Luigi Cantalamessa

L'eredità più importante che il Cavalcaselle lascia al suo successore in gran parte dei suoi ruoli direttivi (in quanto incaricato della catalogazione del patrimonio artistico nazionale), Adolfo Venturi, è quella di una serie di restauratori disposti a periodici (e continui) trasferimenti. Come mostrano assai eloquentemente le continue polemiche verso Filippo Fiscali, Adolfo Venturi non nutriva però grande stima per i restauratori di fiducia del Cavalcaselle e, ancora nel 1911, prendeva le distanze oltre che da lui, da Gaetano Bianchi ed, in particolare, dal Botti: "Quando si pensi che alle mani di gente simile si affidavano capolavori, si è presi da spavento: il Botti, ad esempio, usava grappe di ferro, invece di quelle di rame fatte pagare allo stato, per tener su nella chiesa dell'Arena di Padova gli intonachi di Giotto. Un giorno lo vidi restaurare con colori ad olio una tempera di Bartolomeo Vivarini; un altro, macchiare, ungere, proprio nel mezzo, il gran fregio del Tiepolo che è nella Galleria veneziana. Spaventato da quell'Attila, dissi recisamente al capo del personale dei Musei che si doveva mandare il sullodato restauratore, anche ispettore alle Regie Gallerie, al Museo egittologico di Torino, a conservar le mummie"[43].

La tavola di Bartolomeo Vivarini ritoccata ad olio la cui verniciatura dà occasione al trasferimento del vecchio restauratore è il *Sant'Agostino* di San Zanipolo, che adesso vediamo nella veste che gli ha dato un restauro di Mauro Pellicioli: senza saturazioni che disturbino, è però protetta dalla vernice, come è avvenuto quasi sempre nei restauri dei primitivi nel nostro secolo. Una circostanza che ci fa capire come il restauro restasse ancora lontano dai criteri di recupero dell'originale ad ogni costo, a cui siamo oggi legati, sta nel fatto che tutta la discussione ignora il recupero del fondo d'oro del *Sant'Agostino,* vi resta la ridipintura verde del fondo e l'aggiunta che lo allargava. Anzi, uno dei motivi per cui era stato intrapreso il restauro stava proprio nella necessità di fissare di nuovo alla tavola le assicelle aggiunte ai lati che si stavano staccando[44].

Attorno al Cantalamessa, che sostituisce il Botti nella direzione delle gallerie veneziane, si costituisce una buona gestione dei restauri che si avvale di Giovanni Spoldi,

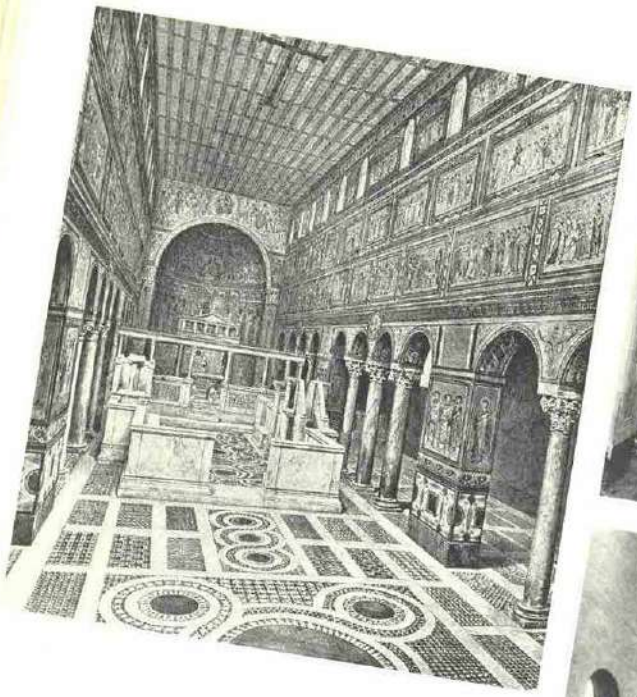
176. *Giovanni Battista Giovenale, progetto di restauro della policromia di Santa Maria in Cosmedin, 1893.*

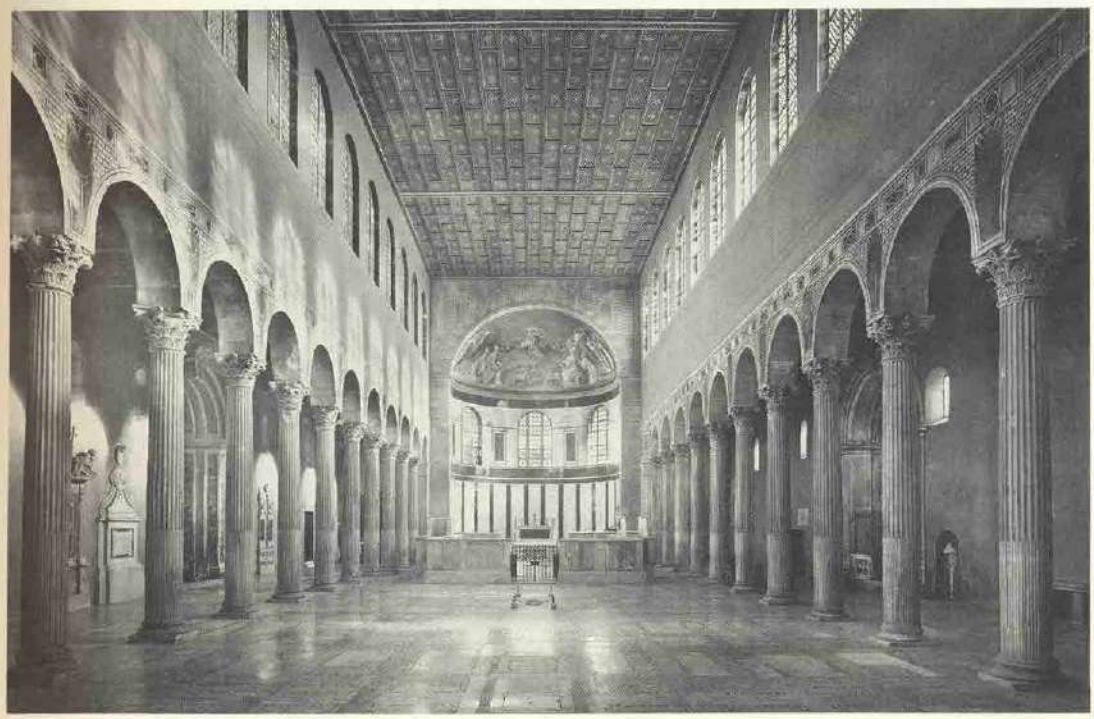
177. *Roma, interno di Santa Maria in Cosmedin; prima del restauro di Giovanni Battista Giovenale.*

178. *Roma, interno di Santa Maria in Cosmedin; dopo il restauro di Giovanni Battista Giovenale, 1894.*

179. *Roma, interno di Santa Sabina; prima del restauro di Antonio Muñoz.*

180. *Roma, interno di Santa Sabina; dopo il restauro di Antonio Muñoz, 1919 e 1936.*





181. Tiziano, Presentazione della Vergine; dopo il restauro di Sebastiano Santi, 1828. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

182. Tiziano, Presentazione della Vergine; dopo il restauro di Sidonio Centenari, 1895. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

di Giovanni Zennaro, poi di Luigi Betto, mentre in un primo momento sono presenti anche operatori provenienti da altre città come il Centenari. Nonostante che Spoldi o Zennaro si firmino "pittori restauratori", il termine con cui si allude a loro, ad un'attività lontana dagli arbitri del restauro amatoriale e guidata dai funzionari, è quello di "riparatori". Definizione che introduce bene allo spirito con cui si interviene sui dipinti in questo momento che, forse, è il migliore che abbia mai visto il restauro in Italia[45].

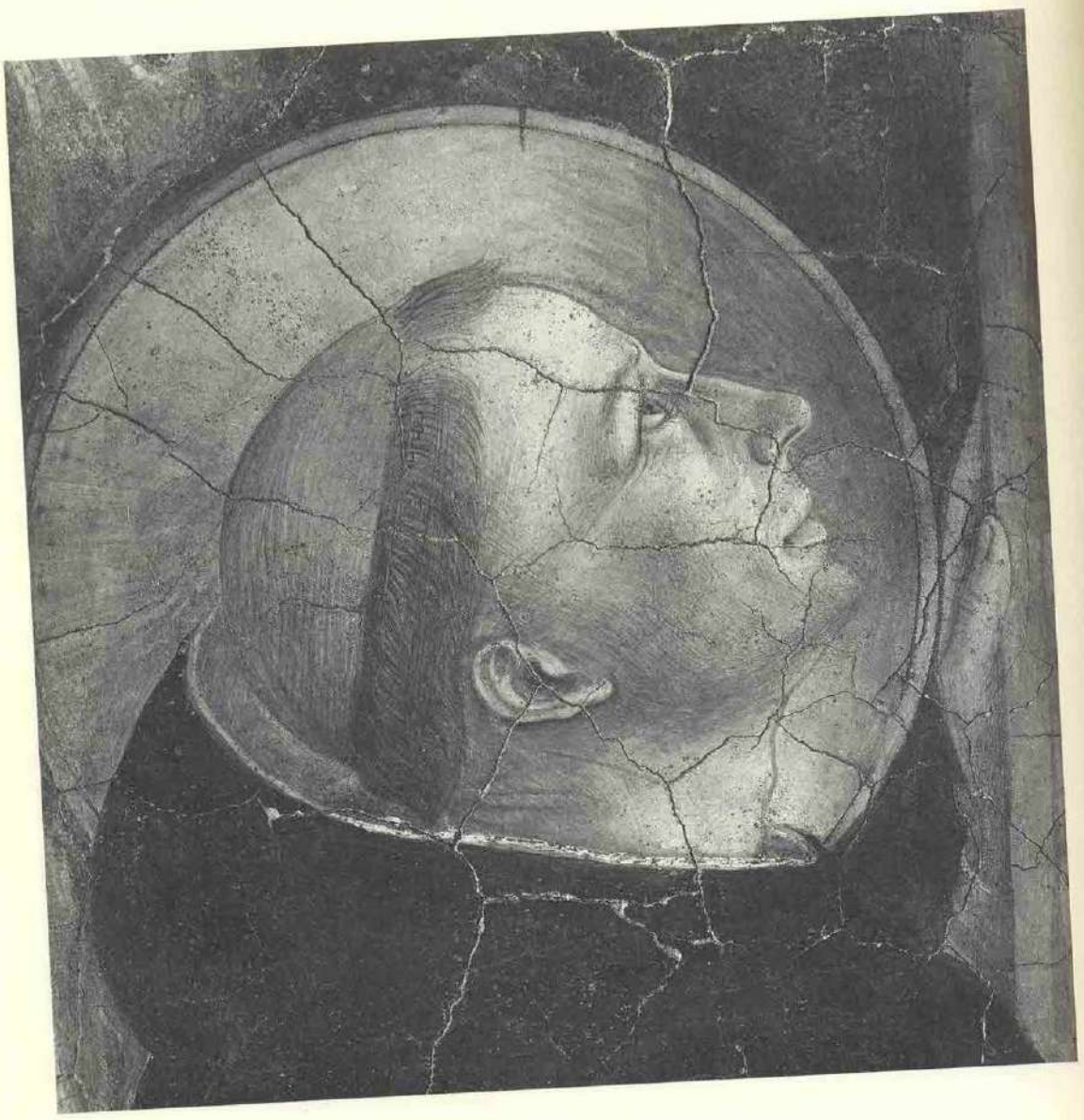
I giornali di restauro che adesso accompagnano gli interventi sono un modello da non dimenticare, anche per la loro semplicità. Nel 1895 Sidonio Centenari riporta al formato originale la *Presentazione della Vergine* di Tiziano, togliendo la tamponatura dei vecchi vani delle porte ed una giunta che correva in alto per tutto il dipinto; con mista di alcool e acqua ragia rimuove "una velatura irrancidita" che offuscava "la lucentezza di una nuvola" (lamentata fin dal Settecento dallo Zanetti) e quella che abbassava la veste bianca della donna al centro del quadro. Il Cantalamessa ha infatti ormai abbandonato il gusto ottocentesco per le patine artificiali; a proposito del frammento della *Consacrazione di San Nicola* del Veronese osserva, che "un fanatico abbominio delle intonazioni luminose e fresche inspirò in questo caso, come in moltissimi altri, di spargere sulla superficie del dipinto una crassa vernice mescolata a non so che imbratto giallo, e di abbassare la tinta chiara delle nuvole vaganti nel cielo". 181, 182

La *Pala di San Giobbe* di Giovanni Bellini, l'*Incredulità di San Tommaso* di Cima da Conegliano presentano poi il problema dei tarli. Le osservazioni di Adolfo Venturi sul Botti fanno intravedere nelle stuccature dei loro forellini e nei conseguenti ritocchi uno degli aspetti più fastidiosi dei suoi restauri. Il problema viene adesso affrontato consigliandosi non solo col Centenari (mistura di acqua ragia, canfora, aloe siccativo e santonina; i buchi si turano poi con stucco mescolato a colla di pesce), ma col ministero ed il suo consulente, il professor Filippo Trois, che aveva indicato una soluzione di acido arsenico di cui si temeva potesse danneggiare l'imprimitura.

I problemi relativi alla pala del Giambellino vengono molto ben verbalizzati. Ad esempio: l'olio volatile di cedro sarebbe un rimedio contro i tarli che non danneggia il colore, ma perde efficacia dopo circa sette anni, con ovvi inconvenienti "in un dipinto di sì gran mole". Gli estratti dal giornale di restauro mettono molto bene a fuoco l'impostazione diversa rispetto al Botti che interveniva sul Lotto di Santa Cristina al Triverone con cui il Centenari, seguito nella consulenza artistica da Mariano Fortuny, affronta il restauro della grande tavola. Per raddrizzare le assi incurvate si avvale di un metodo analogo a quello consigliato dal Secco-Suardo, poi: "per alcuni giorni egli ha diretto continuamente l'opera del falegname incaricato di fare una razionale armatura nella parte posteriore del dipinto. L'armatura, data la superficie vastissima da proteggere, è lavoro importante, composto di traverse e di castagnole assicurate con 848 viti d'ottone, e combinato in maniera da lasciar il naturale movimento delle tavole che formano la pittura". Abbastanza limitato appare l'intervento sulla pittura: piccoli ritocchi con colori a miele, recupero locale della vernice alterata "col sistema dell'evaporazione" e presentazione della superficie con "una lieve passata di mastice"[46].

Passato il momento di più viva polemica contro il Botti, il Cantalamessa sceglie di proteggere con la vernice due tavole stilisticamente e tecnicamente non lontane dal maestro muranese come le due coppie di santi di Carlo Crivelli, provenienti dal Duomo di Camerino. La relazione del lavoro eseguito nel 1895 da Giovanni Spoldi non nomina però, appena a un anno dalla vicenda del Botti, verniciature: accenna ad "una leggera sfregatura di essenza di trementina con un'ottava parte di vernice-mastice".

183. Beato Angelico, Crocifissione, particolare; affresco trasportato per conto di Stefano Bardini, circa 1879. Parigi, Museo del Louvre.



184. Sandro Botticelli, affresco da Villa Lemmi, particolare; trasportato per conto di Stefano Bardini, circa 1882. Parigi, Museo del Louvre.

Giovanni Spoldi è la figura meglio ricostruibile di questo contesto; oltre ai Crivelli ed altri dipinti delle Gallerie dell'Accademia, si conoscono i suoi restauri in Palazzo Ducale dal 1886 al 1891: l'*Ecce homo* di Quentin Metsys, la *Fede* di Tiziano, la *Deposizione* di Giovanni Bellini, il Tiepolo con *Nettuno rende omaggio a Venezia,* il Veronese nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio e la *Battaglia di Lepanto* di Andrea Vicentino reduce dal corso organizzato dal Valentinis. Nel 1900 lo Spoldi lavora su alcuni dipinti della Pinacoteca di Ferrara, documentando il proprio lavoro col solito e attento giornale. Qui interviene su opere tuttora ben conservate come la *Strage degli Innocenti* del Garofalo o l'*Angelo custode* di Carlo Bonone o su casi difficili come l'integrazione delle lacune nella *Deposizione* dell'Ortolano, sulla quale è recentemente tornata Mirella Simonetti. L'impressione di buona professionalità e grande attenzione si ricava anche dai suoi inviti alla prudenza davanti alla proposta di trasportare la *Deposizione* di Tiziano, quadro "dipinto in varie epoche e sopra tre o quattro qualità di tele, le quali probabilmente saranno state apparecchiate con differenti imprimiture"[47].

Gli ultimi anni veneziani del Cantalamessa saranno amareggiati dall'insuccesso della pulitura della *Madonna degli alberetti* di Giovanni Bellini del 1902; è difficile giudicare quanto il dipinto sia stato danneggiato o meno, precedentemente, dal Tagliapietra, ma il nome del Cantalamessa viene più spesso associato a questo intervento che a tutto quanto aveva effettivamente fatto per garantire il miglior livello operativo (che si riconosceva competere a restauratori privati quali il Cavenaghi) nonostante difficoltà di gestione dei restauri pubblici[48].

Sidonio Centenari, il pittore Orfeo Orfei, Venceslao Bigoni, dei quali si ha notizia in questi anni, sono restauratori che si sono inseriti nelle committenze statali con interventi impostati secondo principi di conservazione alla Cavalcaselle, ma sanno presentare le opere in maniera meno dura di quanto non facesse un Botti. In una bella relazione sui dipinti della Pinacoteca di Ferrara del 1896 il Bigoni enumera tutti i difetti del restauro di routine tipico della seconda metà dell'Ottocento che grazie a questi restauratori si stava ormai superando.

"Riguardo poi al ripulimento, esso fu spinto troppo oltre, cercando per metodo (perché è così in tutti i dipinti cui è stato messo mano) di molto ripulire le parti chiare da farle diventare biaccose, togliendo così tutte le velature messe dall'artista e la patina del tempo. Riguardo alla vernice, questa fu messa con molta abbondanza e non sempre ben applicata, perché in vari quadri vi si scorge sotto una specie di muffetta ora grigia, ora giallognola, segno evidente che fu data o su vernice guasta, già esistente sulla pittura, o, ripulito il dipinto, non si seppe levare per intero la vernice decomposta dagli agenti usati per il ripulimento"[49].

Nel restauro degli affreschi, mentre continua l'attività del Fiscali e di altri operatori di vecchia formazione, incontriamo Valentino Bernardi, il futuro direttore dell'Accademia Carrara al quale si devono alcuni deliziosi opuscoli sul restauro e sul trasporto dei dipinti murali e, sempre a Bergamo, la famiglia degli Steffanoni. La loro diramatissima attività li porterà, nel 1919, fino alla Catalogna dove distaccano per conto di committenti americani gli affreschi romanici che saranno invece fermati e raccolti nel Museo del Romanico di Barcellona[50].

Risultati molto buoni si ottengono nel distacco dei dipinti murali anche nell'ambito del restauro antiquariale; Cosimo Conti descrive la tecnica seguita da Stefano Bardini per
183 trasportare la *Crocifissione* dell'Angelico che poi vendette al Louvre, tolta dal convento di San Domenico demolendo da tergo il muro sul quale era dipinta, per non alterarne

il colore con collanti, e trasferita poi su rete metallica. Fra i distacchi eseguiti per il Bardini, che probabilmente si avvale di Cosimo Conti col quale ha vari rapporti di collaborazione, vi sono anche i Botticelli di Villa Lemmi del Louvre, ed è con tecniche affini alle loro 184
che fu mirabilmente trasportato il *San Cristoforo* di Domenico Ghirlandaio che fin dal 1880 raggiunge il Metropolitan Museum di New York[51].

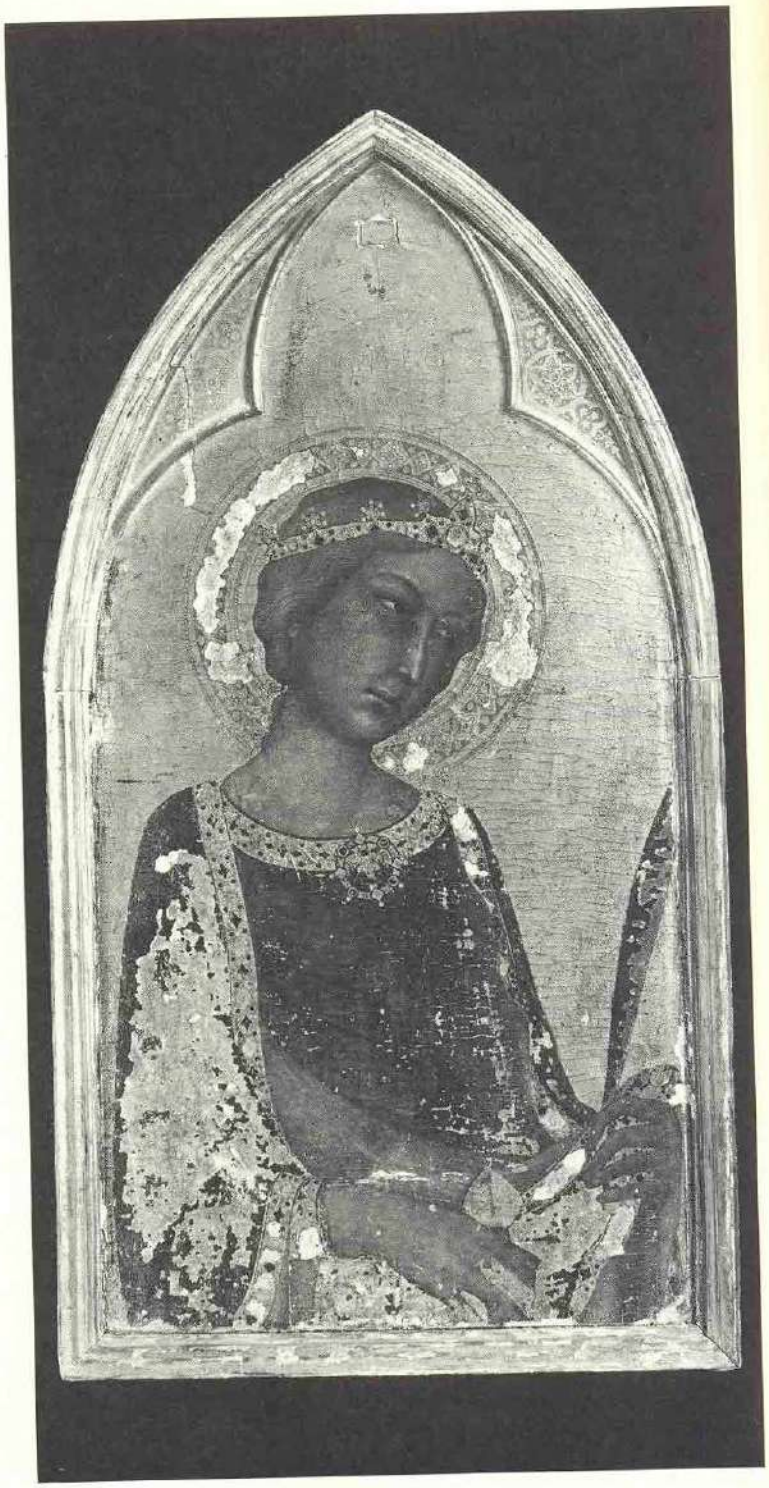
Con un famoso antiquario come il Bardini siamo però in un ambito aperto a pratiche di restauro commerciale e di falsificazione. Si resta molto sorpresi quando si vede la fotografia della *Santa Caterina* di Ottawa di Simone Martini quale si presentava prima 185, 186
del restauro che ne precede la vendita al Principe di Liechtenstein, e si constata la vastità delle integrazioni eseguite con tanta bravura, proprio nella comprensione della tecnica trecentesca, ricostruendo la punzonatura, imitando il panneggio ad oro e colori trasparenti sul mantello della santa: veramente un capolavoro che ci deve far meditare sulla bravura di questi restauratori legati al commercio che lavorano ai limiti della falsificazione. Quella che Bardini esegue o fa eseguire della *Madonna dell'orecchio* di Simone dei Crocifissi ci rivela tutti gli accorgimenti nell'uso di una tavola antica e di una cornice perfettamente consona ad una pittura bolognese del Trecento, che permettono di smussare i limiti fra eccessi di restauro e falsificazione, anche se non giustificano le penose difese di ufficio della tavola come dipinto del Trecento[52].

Già implicita nella tradizione del restauro amatoriale lombardo, la dialettica che giustifica queste operazioni è quella per cui l'amatore desidera un'opera che risponda a certi requisiti di stile e di qualità, edonisticamente ed in quanto simbolo di prestigio. L'opera d'arte come documento storico resta estranea od entra marginalmente in questa dinamica, solamente per l'interesse ulteriore che può venire da una data o da una documentazione. Se l'imitazione riesce perfetta, tale da essere accettata da Bode, Horne o Berenson, senza intaccare il loro buon nome, risponde alle identiche funzioni a cui dovrebbe assolvere un originale: non si vede perché un collezionista dovrebbe diffidarne od un commerciante non la dovrebbe immettere sul mercato allo stesso valore di un originale. Si apre, anzi, una specie di amichevole gara tra falsificatori, commercianti e conoscitori che devono smascherarli, nella quale il sottinteso è che per qualche debolezza il pittore in stile, o il restauratore che eccede nella "riduzione" o nel recupero estetico, riveli i suoi limiti di qualità o la propria data recente ed, allora, costringa i conoscitori a doverlo riconoscere[53].

7. Luigi Cavenaghi

Quando, nel clima di buona gestione del patrimonio artistico che caratterizza gli anni in cui è presente al ministero Adolfo Venturi, il direttore degli Uffizi Enrico Ridolfi cerca nuovi ed abili restauratori, si trova davanti ad un insuccesso sia nei confronti di Elia Volpi che di Luigi Grassi. Entrambi i restauratori (di lì a poco antiquari di prestigio) non vogliono rinunciare ai proventi del lavoro privato per i modesti introiti dell'impiego statale. Elia Volpi aveva a lungo lavorato per Bardini ed il Bode stesso poteva garantire sulla qualità del suo lavoro; nel 1894 restaura la tela di bottega botticelliana appena recuperata dal 187
Castello del Trebbio ma cessa subito di frequentare il laboratorio di galleria. Luigi Grassi lavora su opere ben più impegnative: nel 1895 esegue un fissaggio sulla *Venere con l'amorino* di Tiziano che permette di evitare il trasporto consigliato dal Cavenaghi; nel 1897 interviene sulla *Deposizione* del Perugino dei Pitti e fodera la grande *Battaglia* di Rubens ed il *Giuramento a Ferdinando II* del Sustermans; in seguito lo troveremo però in rapporto con le gallerie solamente per l'acquisto di dipinti[54].

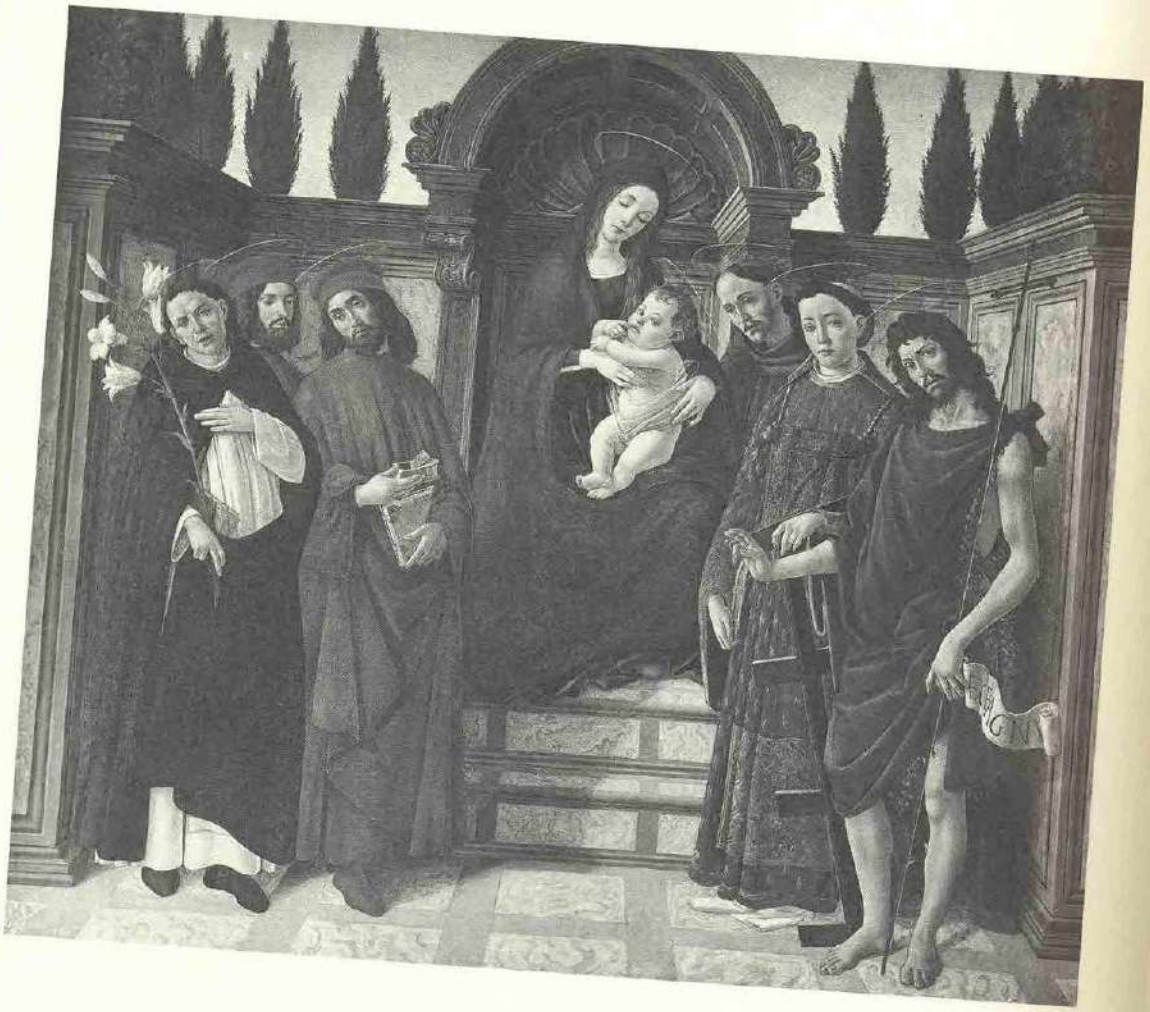
185. *Simone Martini,*
Santa Caterina; prima del restauro eseguito per conto di Stefano Bardini.
Ottawa, National Gallery of Canada.



186. *Simone Martini,*
Santa Caterina; dopo il
eseguito per conto di S
Ottawa, National Gall

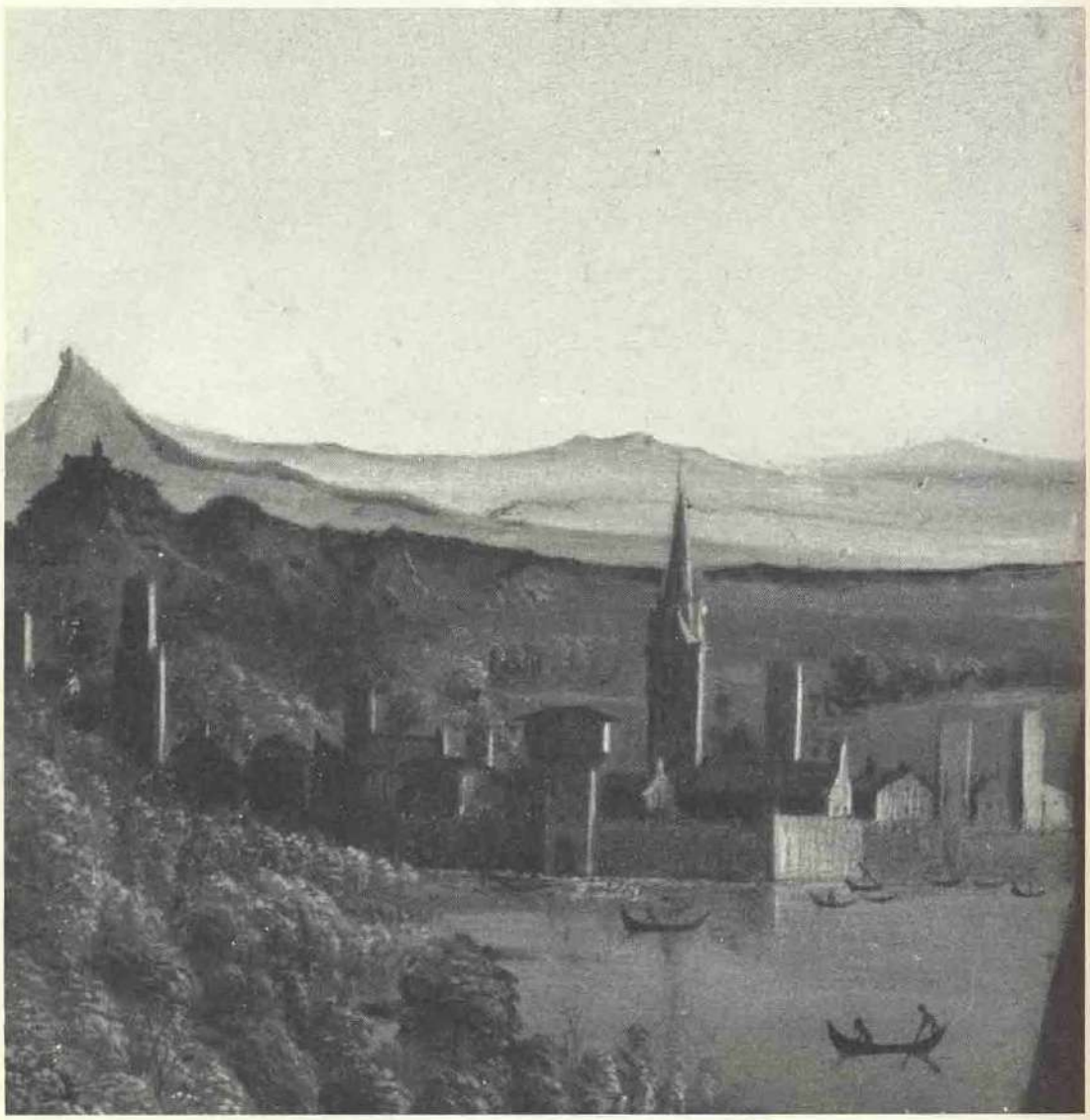
186. *Simone Martini, Santa Caterina; dopo il restauro eseguito per conto di Stefano Bardini. Ottawa, National Gallery of Canada.*

187. Bottega del Botticelli, Madonna col Bambino e Santi; restaurata da Luigi Grassi, 1894. Firenze, Galleria dell'Accademia.



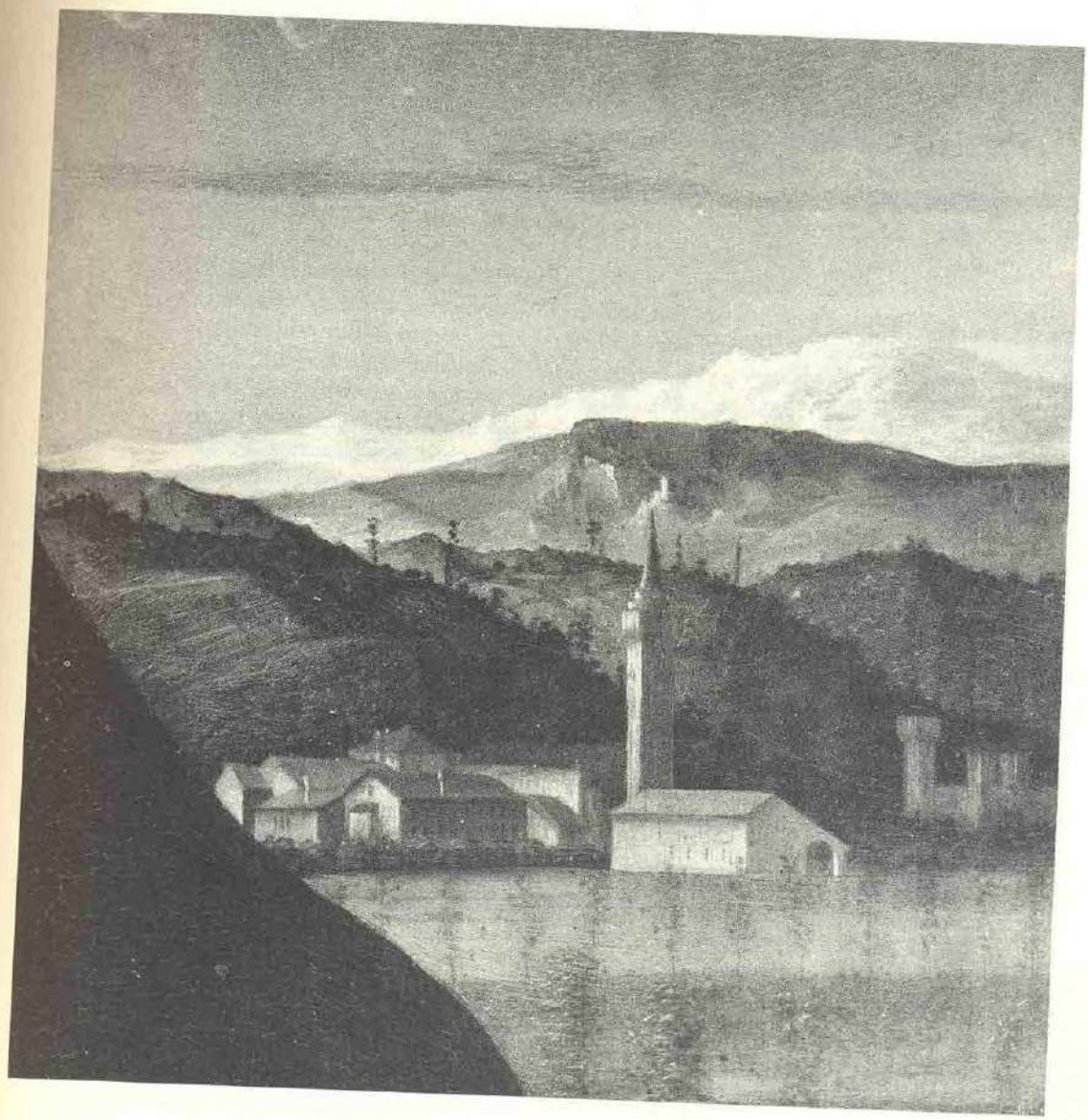
188. Giovanni Bellini, Madonna di Alzano Maggiore; restaurata da Luigi Cavenaghi, circa 1884. Bergamo, Accademia Carrara.

189. Giovanni Bellini, particolare della Madonna di Alzano Maggiore; restaurata da Luigi Cavenaghi, circa 1884. Bergamo, Accademia Carrara.



190. Giovanni Belli col Bambino e dona particolare. Londra, Collezione Harewood.

190. Giovanni Bellini, Madonna col Bambino e donatore, particolare.
Londra, Collezione del Conte di Harewood.



In questi anni in cui lo stato, faticosamente e non sempre con successo, cerca di garantirsi con mezzi limitati l'attività di buoni restauratori, Luigi Cavenaghi resta sempre l'operatore di maggior prestigio; e dall'ambito del restauro amatoriale egli si volge ad un rapporto sempre più sfaccettato di collaborazione col ministero, sino a curare il nuovo allestimento di Brera sotto la direzione di Corrado Ricci ed a far parte del Consiglio superiore delle antichità e belle arti[55].

Allievo del Molteni, alla sua scomparsa lavora accanto a Giuseppe Bertini, ma sempre come figura autonoma di cui già il Secco-Suardo ricorda la pulitura da una crosta grassa e indurita di sporco e vernici di una Madonna botticelliana, acquistata nel 1868 dalla National Gallery di Londra. Gradualmente è lui che si delinea come il successore di Giuseppe Molteni, che ne eredita clienti come Layard e prosegue la tradizione prestigiosa del restauro milanese[56]. Cavenaghi fa parte del circolo legato al Morelli ed attraverso di lui e Marco Minghetti nel 1874 gli viene affidato il restauro degli affreschi nell'Oratorio di Santa Cecilia a Bologna. Ancora dal Morelli viene scelto per la Camera degli Sposi del Mantegna; dopo una serie di malintesi che vedono allontanarsi il senatore dalla direzione del restauro, la commissione gli resta anche sotto la direzione del Cavalcaselle e nel 1876 libera dalle ridipinture eseguite da Martino Knoller la maggior parte degli affreschi sulla parete più breve della sala. È sua l'integrazione con le due teste di canettieri a sinistra della porta[57].

Cavenaghi, autore lui stesso di affreschi, è però soprattutto restauratore di tavole e tele; agli inizi una delle maggiori difficoltà per il suo impiego da parte dello stato sta nel fatto che egli desidera sempre lavorare nel proprio studio milanese; il trasporto del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano di Venezia (eseguito fra il 1878 ed il 1880), viene affidato al Botti per l'impossibilità di assecondare il Cavenaghi nella richiesta di eseguire il lavoro a Milano, ma è qui che si farà inviare la Madonna di Jacopo Bellini su cui interviene nel 1895, quando ormai la sua notorietà è al di sopra di qualsiasi discussione. L'opera d'arte è considerata al di là dei problemi che presenta la conservazione nel suo ambiente, ed il trasporto su tela rappresenta un intervento preventivo. Cavenaghi stesso nel 1912 osserva che le pitture su tavola sono soggette a guasti e deterioramenti molto più delle tele:

"Ormai questa verità è così diffusa, specialmente all'estero, dove non solo il clima ma anche il prezzo dei quadri è meno temperato, che da qualche anno constato come la maggioranza dei quadri su tavola venduti dai grandi commercianti parigini e londinesi all'America vengono trasportati sulla tela rinunciando i compratori, per una cauta ragione di sicurezza, alla patente di vetustà che la tavola dona al dipinto. Le tavole sono soggette al sollevamento del colore, alle spaccature, curvature e altri malanni..."[58].

Il problema dei legami di Cavenaghi con i rifacimenti del restauro amatoriale della
188, 189 prima metà del secolo si pone in maniera un po' enigmatica per la *Madonna di Alzano Maggiore* di Giovanni Bellini che restaura verso il 1880. È difficile dire se tutto ciò che contribuisce a dare l'aspetto attuale al quadro risalga a Cavenaghi o ad un restauratore precedente. Il Morelli, che possedeva la tavola, affermava di non conoscere un dipinto di Giovanni Bellini meglio conservato, ma il saggio di pulitura eseguito una decina di anni fa ha mostrato che il dipinto è in gran parte velato da restauri. L'aspetto della Vergine è troppo pensoso per un Giambellino, e vi sono alcune incongruenze come, nel paesaggio a sinistra, la campitura uniforme (una base di verderame con biacca o giallorino?) che non varia di tono dal terreno, ai prati, allo specchio d'acqua sotto le mura della città, come non accade in nessun fondo di Giovanni Bellini. Ed il collaboratore a cui, giustamente,

è stato attribuito il paese a destra a quando risale? Tutti interrogativi che troveranno risposta nel momento in cui invece di relazioni agiografiche sulla conservazione della tavola, degne di una *foundation* americana, si pubblicherà un'opportuna documentazione di radiografie ed altri mezzi di verifica scientifica. Probabilmente Cavenaghi dovrebbe emergere più come il restauratore che abbia conservato un precedente equilibrio e valorizzato la splendida matericità che era stata data alla tavola, che come l'autore dei rifacimenti[59].

Infatti egli è il primo restauratore che rompe la tradizione che lasciava sempre l'insieme del quadro nello stato in cui era stato affidato al restauratore, il quale era tenuto ad integrare ma non a rimuovere. La vicenda del *Sant'Agostino* di Bartolomeo Vivarini ci ricorda come lo stesso Botti, ed ormai nel 1893, non si allontanasse da questa norma, sancita dal Secco-Suardo quando faceva notare che "meno si tormenta un dipinto, meno si corre il rischio di danneggiarlo", e consigliava i metodi con cui riprendere e intonare al resto della pittura i vecchi rifacimenti. Nel 1885 Cavenaghi riporta in luce la stesura originale della *Madonna coi cherubini* del Mantegna, la cui acconciatura era stata cambiata, probabilmente già nel primo Cinquecento, per ammantare la Vergine in maniera più monacale, giusta la destinazione alle monache di Santa Maria Maggiore a Venezia. Un altro recupero famoso è quello che restituisce l'aspetto dionisiaco al *Ritratto di umanista* di Giovanni Bellini del Castello Sforzesco e, nel 1911, Cavenaghi ridà la veste originale al *Ritratto virile* di Raffaello nella Galleria Borghese[60].

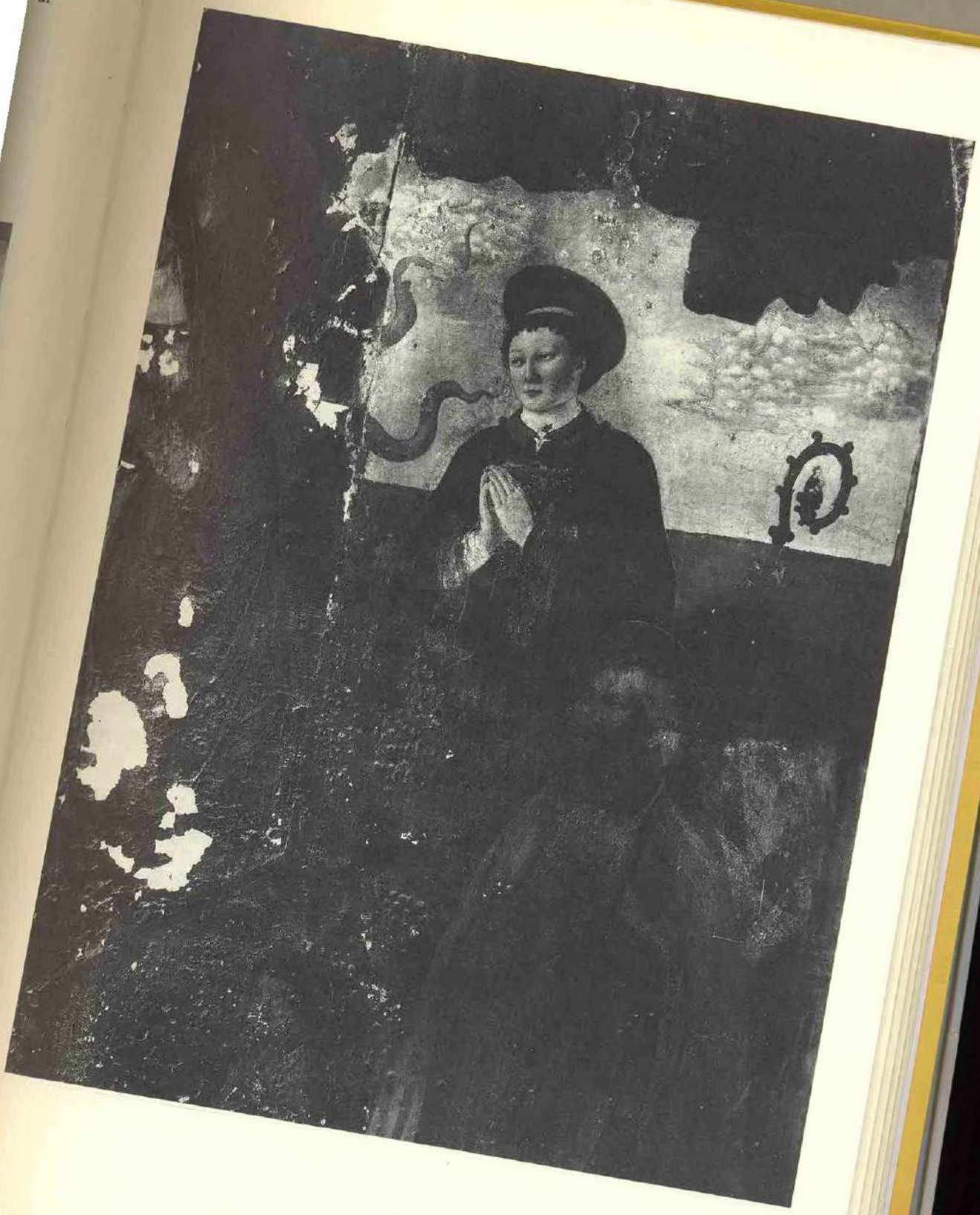
Al di là della tradizione amatoriale, in Cavenaghi si affaccia perciò l'esigenza di recuperare l'originale, che lo avvicina alla considerazione dell'opera d'arte come documento e suggerisce scelte diferenziate nel restauro da compiere per privati ed in quello destinato ad opere di proprietà pubblica. La vasta ricostruzione analogica che Cavenaghi compie verso il 1910 nella *Pietà* di Carlo Crivelli oggi nel Fogg Museum viene generalmente discussa nei testi dedicati al falso, più che in rapporto alle pratiche del restauro, in un ambito della sua attività che è ancora tutto da indagare. Ben diverse sono le sue scelte quando ricompone il *Polittico di San Gregorio* di Antonello, travolto nel terremoto di Messina, o evita di ricostruire le parti di interpretazione troppo ipotetica nella sua *Annunciazione* di Siracusa, dove pure ricostruisce tutto ciò che era necessario per inserire le figure nell'ambiente prospettico in cui erano state dipinte da Antonello[61].

La nostra visione del Rinascimento si è formata su opere spesso restaurate da lui. Anche fuori dell'ambito veneto e lombardo su cui si incentra la sua attività, si pensi a tavole fiorentine come l'*Annunciazione Hertz* di Filippo Lippi, le *Storie di Griselda* del Pesellino, l'*Ultima comunione di San Girolamo,* la *Madonna dell'Eucarestia* o le *Storie di Virginia* del Botticelli, il *Profilo Poldi Pezzoli* che grazie anche alle sue indicazioni torna al Pollaiolo, la *Maddalena* di Piero di Cosimo od il *Tondo Visconti Venosta* di Fra Bartolomeo. Se la sua fama è sancita quasi, affidandogli la *Tempesta* od il *Ritratto di giovine* di Berlino (che adesso vediamo però dopo un nuovo restauro del Ruhemann) del Giorgione o la *Schiavona* di Tiziano, i nuovi orientamenti di un gusto che si volge sempre più al Quattrocento fanno scegliere Cavenaghi per opere di Giovanni Bellini, dalla *Madonna Frizzoni* e la *Madonna greca* di Brera, alla *Santa Giustina* Bagatti Valsecchi, proprio negli anni in cui Berenson ne propone e poi rivede l'attribuzione ad Alvise Vivarini. Nel *San Francesco* Frick conserva accuratamente tutte le velature a vernice sui verdi, per quanto inscurite e nonostante i loro leggeri aloni sulla pittura circostante; se la tavola non avesse subito interventi successivi, sarebbe stato interessante vedere come il grande restauratore riuscisse a fare in modo che il celeste con cui sono dipinte le rocce non si manifestasse

191. Raffaello, frammento della Pala di San Nicola da Tolentino; dopo il restauro di Luigi Cavenaghi, 1912. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

192. Raffaello, frammento della Pala di San Nicola da Tolentino; stato attuale. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

193. Alessio Baldovinetti, Santi in adorazione, particolare; foto di documentazione durante il restauro di Otto Vermehren, circa 1910. Firenze, Sant'Ambrogio.



come tale, ma come un'ombra di tono freddo che avvolge tutto lo speco in cui si trova il santo, con un effetto che attualmente si riconosce solamente nelle rocce a strati in alto sulla destra e nella parte più in ombra, tra i pali che sorreggono la vite.

Berenson ricorderà Cavenaghi come il restauratore più colto e abile che avesse mai conosciuto e gli affida i dipinti della propria collezione; quando nel 1900 i funzionari del ministero, messi in allarme da Adolfo Venturi sulla sorte della Madonna di Domenico Veneziano dopo la vendita Panciatichi ne chiedono notizie a Berenson, egli rassicurerà il direttore degli Uffizi Ridolfi che "il quadro è uno che ho bramato da molti anni, e adesso che è mio non posso disfarmene. Spero goderne molti anni". Intanto si trovava a Milano, in restauro presso il Cavenaghi[62].

Nei dipinti murali ritrova l'impronta della figura di *Santa Caterina portata in cielo dagli angeli* del Luini, malamente staccata dal Barezzi dalla Villa Pelucca di Monza e la reintegra recuperando l'effetto decorativo dell'insieme; talvolta però più che intervenire direttamente segue il lavoro di restauratori che eseguano il distacco od altre operazioni, come gli Annoni che nel 1901 trasferiscono a Brera da casa Panigarola gli *Uomini illustri* di Bramante. Come non poteva mancare a riconoscimento della sua posizione di "principe" dei restauratori lombardi, gli viene affidato un ennesimo restauro dell'*Ultima Cena* di Leonardo, nel 1908; qui però i suoi risultati saranno meno felici del solito ed imporranno il nuovo intervento di Oreste Silvestri nel 1924[63]. Il recente intervento che ha rimosso
191, 192 i suoi restauri del 1912 dal frammento della *Pala di San Nicola da Tolentino* di Raffaello nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia ci aiuta a comprendere il modo in cui Cavenaghi presentava i dipinti. Egli aveva rimosso la ridipintura scura del fondo, che nascondeva tutti quei particolari che fanno capire il carattere di frammento della figura. Nella pittura recuperata, l'ala che vediamo a destra (diversamente dall'altra) aveva il verderame spellato, inoltre, insistendo nella pulitura, sarebbe venuto in luce il disegno preparatorio dei capelli sulla fronte dell'angelo, con effetto che Cavenaghi, diversamente dagli ultimi restauratori, non avrebbe certamente accettato. Aveva quindi attutito mediante un'opportuna scelta di vernici che abbassassero il tono tutte le irregolarità (il rosa troppo accentuato delle guance, le durezze di scorcio negli occhi) che ricorrono qui come nel frammento del Louvre; anche il verderame spellato diventava accettabile senza dovervi intervenire con velature colorate. L'immagine, attutita ogni durezza di tecnica o di cattiva conservazione, si inseriva perfettamente nel percorso di Raffaello giovine, forse con qualche genericità ma con assoluta coerenza con i suoi primi capolavori[64].

La presenza del Cavenaghi, che fa ormai parte del Consiglio superiore delle antichità e belle arti, nella commissione convocata nel 1910 per esprimersi su alcune puliture eseguite nelle gallerie di Firenze da Otto Vermehren è perciò scontata. Le vernici erano state rimosse presentando i quadri senza nuove patine artificiali e lasciandoli in forte contraddizione col gusto per l'intonazione dorata dei collezionisti ottocenteschi. Un gruppo di artisti locali si era vivacemente risentito del nuovo aspetto trovato nei dipinti, aprendo una polemica che metteva in discussione la gestione delle gallerie da parte degli ispettori ministeriali, non senza ripercussioni politiche più generali.

Il Cavenaghi si trova a far parte della commissione assieme a Ludovico Pogliaghi, col quale redige una relazione unita, e Giulio Aristide Sartorio, che non è disposto ad un atteggiamento conciliante davanti ai risultati del nuovo restauro. I termini di dibattito emergono molto bene da quanto il restauratore lombardo osserva sul *Ritratto di Pietro Secco-Suardo* di Giovan Battista Moroni:

"Il ritratto del Secco-Suardo dipinto da G.B. Moroni, presenta dissonanza di toni che veramente offende l'occhio educato al godimento delle antiche pitture. E tale sensazione è anche più viva nell'attuale sua ubicazione nelle sale della Galleria, circondato com'è da opere di bassa e dorata intonazione. Vi è un evidente squilibrio fra le tinte chiare delle carni e dello sfondo di paese col nero dell'abito del gentiluomo e colla tinta grigia del fondo. Nondimeno all'attento osservatore, se si toglie qualche leggera lesione di colore, nulla della pittura originaria sembra perduto. Le modellature lumeggiate dell'abito nero sono tuttora conservate, benché, come generalmente accade nelle pitture secolari, sieno in parte assorbite dalla tinta generale dell'abito, o, come si dice in gergo d'arte, rientrate: effetto reso ora tanto più sgradevole per la ripulita tonalità del fondo che le circonda. Ciò che in questa pittura venne eliminato, non sono già le velature o qualsiasi altra manualità originaria e pertanto non è esatto affermare che la pittura sia guasta, si deve invece deplorare, e ciò valga anche (benché in minor grado) per le altre pitture di cui ci occupiamo, che il restauratore, o per eccesso di scrupolo o per deficienza di senso d'arte, ma certamente restando inferiore al suo compito, non abbia saputo ritornare al dipinto, dopo la pulitura, l'equilibrio della sua armonia generale. Poiché in ogni pittura antica solo eccezionalmente i toni mantengono il rapporto originario e, mentre le tinte a base di biacca di poco si alterano, le tinte di colore intenso si offuscano e ne risulta naturalmente alterata la loro primitiva armonia. Il signor Otto Vermehren stesso afferma nella sua relazione che le 193
pitture da lui restaurate vennero dopo le ripuliture, stuccature e risarcimenti di tinte, verniciate con vernice a mastice, colorata di lacca gialla in maggiore o minore dose a seconda della tonalità del quadro. Ora non v'è chi non veda come una verniciatura generale a tutto il quadro non ovvia lo squilibrio che le naturali alterazioni delle tinte hanno assunto cogli anni e che la recente lavanda delle vernici denuda non sempre ugualmente; mentre questa operazione, la più difficile e delicata nella difficile arte del restauro, deve essere saggiamente e con squisito senso d'arte limitata a ridurre i toni troppo chiari nella loro natrurale armonia con quelli naturalmente fatalmente alterati".

Il bilancio del Cavenaghi è tuttora confermato dall'esame dei dipinti stessi. Sartorio invece apre la sua relazione con osservazioni sull'invenzione dei Van Eyck della pittura a vernice emolliente e l'uso inevitabile di questo legante per la buona pittura. È tanta la sua diffidenza che anche delle ridipinture tolte dal cosiddetto *Ritratto di Vincenzo Mosti* di Tiziano si chiede se era giusto cambiare l'aspetto con cui l'opera era nota da più di due secoli. L'"ariosità" che lamenta perduta nel Moroni non è la limpidezza di un'intonazione un po' fredda, è invece ancora quella saturazione che il Cavalcaselle lamentava perduta nell'*Agar* di Claude Lorrain che, quando mancava, si poteva ottenere con l'annebbiamento delle vernici inscurite, che costituivano perciò una patina che si sostituiva a quella originale. Alcuni dipinti del Vermehren nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze, eseguiti nel gusto di Fuerbach, hanno invece proprio quell'intonazione bruna che manca al Sartorio, e ci rivelano che in queste puliture egli aveva cercato con obiettività di mettere in luce il gusto dei maestri che aveva restaurato[65].

Al di là dell'importanza che l'episodio aveva come verifica dei metodi di restauro, la piccola inchiesta sui dipinti fiorentini aveva lo scopo preciso, da parte del Direttore generale delle Antichità e belle arti Corrado Ricci, di creare un caso tipo per stabilire a chi spettassero le decisioni nell'ambito del restauro. Un episodio che costituisse un precedente a cui adeguarsi in futuro come aveva cercato di fare, senza successo, per il problema delle integrazioni con l'*Incoronazione della Vergine* del Botticelli nel 1910[66].

Adesso si tratta però di tutelare i funzionari dell'Amministrazione antichità e belle

arti dalle ingerenze esterne di quegli artisti, riuniti o meno in commissioni accademiche, che nel corso di tutto l'Ottocento avevano partecipato alla gestione dei restauri. Il sistema della consulenza di un artista per ogni restauro che il Cantalamessa aveva impostato con risultati così felici a Venezia è messo certamente in discussione dal carattere infondato di alcune obiezioni degli artisti fiorentini, e dalla statura modesta di molti di loro. La decisione, che diventerà norma definitiva e di validità tuttora indiscussa, sarà che il restauratore deve essere seguito (o "diretto", come si amerà ribadire) dai funzionari storici dell'arte delle soprintendenze. L'episodio delle puliture di Firenze ci mostra perciò, in maniera molto chiara, l'origine dell'attuale sistema di gestione del restauro da parte degli organi di tutela, e non solo nel nostro paese. È una tradizione alla quale è facile, ma spesso gratuito, attribuire una matrice idealista, la cui caratteristica principale è quella di avere escluso la consulenza degli artisti dalle decisioni sul restauro.

Corrado Ricci, che pilota l'inchiesta, non ha una cultura dalle precise connotazioni idealiste; è anzi molto difficile dire quali siano i suoi orientamenti culturali quando passa da un tema all'altro di arte, di storia, musica o teatro. Di formazione giuridica, con la sua cultura eclettica ed occasionale aveva scavalcato Adolfo Venturi per divenire (1906-1919) il Direttore generale che organizzerà la nuova struttura delle soprintendenze, concentrando il potere decisionale in mano ai funzionari statali, al di là delle vecchie commissioni provinciali ottocentesche[67].

Volendo proseguire con la storia del restauro nel nostro secolo si incontrerebbero ancora grandi restauratori che vogliono interpretare i valori figurativi del dipinto e valorizzarli con la giusta veste materica, come Mauro Pellicioli. Ma ci si troverebbe gradualmente davanti ad episodi di incredibile sordità a questi aspetti; basta ricordare come sia usuale considerare la vernice uno strato protettivo, senza porsi interrogativi sulla saturazione che causa nei vari colori; oppure la definizione di "consolidamento" ed il conseguente uso preventivo di un trattamento altamente selettivo come quello che si ottiene sugli affreschi con l'idrossido di bario. L'attenzione alle tecniche della pittura ed alla matericità dell'immagine diviene spesso una faticosa avventura personale che deve risalire alle fonti o all'evidenza dei materiali, scavalcando le dichiarazioni di restauratori e, talvolta, contro le posizioni ufficiose di importanti enti di tutela. Dobbiamo quindi tornare alle fonti, alle discussioni settecentesche sulla vernice, ai dibattiti ottocenteschi sul trasporto degli affreschi, alle considerazioni di Cavenaghi sulle puliture del 1909. Lungo la strada indicata da queste fonti potremo, forse, iniziare il lungo lavoro di recupero di tutti quei parametri di percezione della veste materica che sono indispensabili perché il restauro conservi ai dipinti una buona funzionalità visiva e sia un momento di conservazione dei materiali originali, non di aggiornamento a nuove assuefazioni visive.

Note

Capitolo I
Verso il restaur

1. E. Viollet-le
p. 14. La raccol
notizie su inter
opere d'arte ne
romano si deve
Cagiano de Azev
Non mi trova d'
mento di Giusep
vuole trovare ne
abbiamo notizia
un vero e pro
prototipi di qua
restauro; cfr. *Id*
restauro, Palerm
ma del conten
edonistico o me
tive si intreccia s
lo del riconoscim
sta come operat
tandosi a poche
più facilmente r
tologia a cura di
e artigiani in G
richiamo a Sene
Lucilium epistu
88, par. 21-23.
di ulteriori esem
pp. 31-32 e 20
2. Origene, *I*
XIII. Fra alcun
vali su cui si
rifacimenti cfr.:
donna di San L
Maggiore, Rom
Capolavori dell
Milano-Firenze
Bertelli, *La Ma*
ria in Trastever
Cellini, 1950;
donna del Pant
d'Arte", 1961,
sca, *L'antica M*
gelo in Pescher
gone", n. 227,
3. Sul riuso
materiali antic
1984; Settis, I

38. Antonio Zanchi è il restauratore che esegue il nuovo trasporto delle tavolette del Solario Poldi Pezzoli, libera anche dal beverone la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* di Gerolamo dei Libri acquistata dalla National Gallery nel 1864, cfr. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 191-195; 1894, ed. cit., nota pp. 390-391, pp. 554-555: Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 17, 176. Alcuni trasporti seguiti dal Secco-Suardo si rintracciano nella pinacoteca dell'Accademia Carrara (cfr. Giannini, 1986, cit., p. 71).

39. Secco-Suardo, 1866, introduzione all'edizione originale; G. Secco-Suardo, *Della pittura ad encausto, ad olio e a tempera,* in "L'arte in Italia", 1871, pp. 83-84; Secco-Suardo, 1894, ed. 1927, pp. 362-363, 369, 393-394; Conti, 1981, p. 81; Incerpi, 1982, p. 337; minuta di lettera di presentazione di Giovanni Morelli nella Biblioteca Comunale di Bergamo (ms. 5/281); richiesta di indennizzo di Pietro Pezzati del 1 luglio 1864 nell'archivio di famiglia Secco-Suardo.
Il Pezzati, allievo del Marini e buon pittore di tradizione purista (vedi Thieme-Becker, 1932), è comunque un'interessante figura di restauratore cfr.: C. Guasti, *Antonio Marini pittore,* Firenze 1862, pp. 19, 38, 42, 43; C. Guasti, *Belle arti. Opuscoli descrittivi e bibliografici,* Firenze 1874, pp. 53-68; V. Lusini, *Storia della basilica di San Francesco a Siena,* Siena 1894, nota 1, p. 217; G. Marchini, in *Due secoli di pittura murale,* catalogo della mostra, Prato 1969, p. 132; Hueck, 1980, p. 4; Paolucci, 1986, p. 14.

40. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 239; Conti, 1981, pp. 81-82; C. Giannini, *Note sul restauro italiano del secondo Ottocento...,* in "Paragone", n. 391, 1982, pp. 44-45; Paolucci, 1986, nota 19 p. 18. Sul corso del 1864 cfr. A.C.S., I vers., b. 385, fasc. 22. Oltre ai trasporti fiorentini conosciamo quello su tela eseguito a Bergamo nel 1864 su una *Madonna col Bambino* di Anton Maria da Carpi (F. Rossi, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti,* Bergamo 1979, p. 73).

41. Forni, 1866, pp. 2, 29-33, 59-62 in particolare; Incerpi, 1982, nota 59 p. 346. La sequenza degli affreschi trasportati a massello a Siena a cui il Forni fa riferimento comprende: il *Cristo alla colonna* del Sodoma (1841, architetto Lorenzo Doveri; cfr. Wilson, 1843, p. 31 sulla tecnica di questo affresco); *Crocifissione* e *Resurrezione* di Girolamo di Benvenuto al Monistero (1841, muratore Lorenzo Lotti); *Orazione nell'orto* e *Discesa al Limbo* del Sodoma (1842, Lotti); affreschi del Palazzo del Magnifico, del Signorelli e Genga oggi in pinacoteca; *Resurrezione* del Sodoma in Palazzo Pubblico (1842, ingegner Maurizio Zanetti); affreschi di Pietro e Ambrogio Lorenzetti in San Francesco (muratore Giovanni Vestri, 1854).

42. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, ed. cit., VI, nota pp. 11-12; Conti, 1879-1882, III parte, cc. 3-4. Gaetano Milanesi (1878-1885, VI, p. 292 e nota 3 p. 294) ricorda il suo restauro della *Venere* da cartone di Michelangelo attribuita al Pontormo delle gallerie fiorentine.

43. Forni, 1866, pp. 429-434; Secco-Suardo, 1866, ed. 1927, nota 1 p. 265; 1894, ed. cit., pp. 408-420.

44. Dei trasporti eseguiti dal Brison abbiamo notizia di quello eseguito su uno dei Longhi della collezione Lochis di Bergamo (da tela su tela), su un Cima di Brera nel 1857 (già trasportato precedentemente), su un *Noli me tangere* attribuito a Palma il Vecchio nel 1862 (auspice il Secco-Suardo, ricevono entrambi una medaglia d'argento), ed infine sulla pala di Marco d'Oggiono in Sant'Eufemia a Milano (assieme al Secco-Suardo). La polemica col conte traspare dall'articolo del Curti (nota 1 pp. 363-364) ed è attestata in A.C.S., I, vers., b. 385, fasc. 22; anche il fatto che Brison compaia come restauratore di Layard solamente nel 1856 per i *Tre Santi* di Bartolomeo Montagna fa pensare ad un graduale deterioramento di rapporti col gruppo che faceva capo a Morelli e Secco-Suardo. Su di lui cfr. Curti, 1864; Secco Suardo, 1866, pp. 7, 8, 10-11 della prima edizione; Venturi, 1912, pp. 449-450.

45. L. Bailo, *Degli affreschi salvati nella demolita Chiesa di S. Margherita in Treviso,* Treviso 1883; Bernardi, 1898; M. Botter, in M. Muraro, *Tomaso da Modena. Le storie di Sant'Orsola,* Villorba 1987, pp. 27-37.

46. G.B. Uccelli, *Il Palazzo del Podestà,* Firenze 1865, p. 198 (cfr. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega,* Milano 1967, p. 341, per la *Madonna* trasportata in questa occasione); Forni, 1866, pp. 23-24, 27-29; M. d'Azeglio, *Intorno al restauro del Palazzo del Podestà... Firenze 1870;* A. Gotti, *Le gallerie di Firenze,* Roma 1872, pp. 235-239, 266; Milanesi, I, 1878, nota a p. 679; Conti, 1879-1882, c. 50; A. Alfani - P. Ferrigni, *Gaetano Bianchi pittore a buon fresco commemorato alla società Colombaria,* Firenze 1892; Secco-Suardo, 1894, pp. 486-87; Bernardi, 1898, pp. 14-16; G. Tutino, in Thieme-Becker, 1909; S. Meloni Trkulia, in *Dizionario biografico degli italiani,* XI, 1968, pp. 95-96; Conti, 1981, pp. 86-87; R. Signorini, *Opus hoc tenue,* Mantova, 1985, p. 262.

47. C. Morelli, *Lettera al signor professore *** a Roma riguardante le pitture di Giotto nella Cappella di San Francesco,* Firenze 1851; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, I, pp. 522-528; J. Ruskin, *Mornings in Florence,* 1875-1877, I, 8-9; R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting,* III, Den Haag 1924, pp. 136-138; Conti, 1973, p. 254.

48. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, n., p. 214.

49. C.J. Cavallucci, *Dei restauri operati nella chiesa di Santa Croce,* in "L'Arte in Italia", 1871, pp. 54-56; J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence,* in "The Burlington Magazine", 1971, pp. 391-392. Una lettera del 14 ottobre 1869 del Sindaco di Firenze alla Prefettura di Verona sul recupero di affreschi scialbati ci fa sapere che la rimozione delle imbiancature veniva eseguita da due ex monaci per conto del Bianchi (Verona, Archivio di Stato, Fondo della Prefettura, Commissione consultiva conservatrice di belle arti e antichità, b. 2, segnalata nella tesi di Giuliana Sona, *Per una storia della tutela a Verona...,* Univ. di Bologna, anno acc. 1986/87, rel. M. Ferretti).

Capitolo IX
Il restauro nell'Italia unita

1. *The Seven Lamps of Architecture,* I, VIII.

2. Cfr. Fantozzi, 1842, pp. 775-777.

3. Cosimo Conti 1879-1882, c. 45 della prima parte.

4. *Journal de Eugène Delacroix*, I, Paris 1932, pp. 338-400; trad. italiana: *Diario*, Torino 1954, I, p. 383. I restauri puristi sui monumenti di Lucca incontrano il plauso di Carlo Cattaneo, cfr. Levi, 1988, nota 46 p. 356.

5. E. Viollet-le-Duc, 1866, pp. 17-20; cfr. anche nota 1 pp. 28-29. Si consideri questo atteggiamento di voluto recupero anche rispetto allo stato di abbandono e degrado in cui si trovavano molti dei monumenti medievali dopo la Rivoluzione, cfr. Montalambert, 1833, ed. cit., p. 6.

6. C.J. Cavallucci, *Dei restauri operati nella chiesa di Santa Croce*, in "L'arte in Italia", III, 1871, pp. 54-56; R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, sect. III, vol. II/I, New York 1930, p. 78; F. Zeri, *Cinque schede per Carlo Crivelli*, in "Arte antica e moderna", 1961, pp. 162-163.

7. J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, VI, XVIII; E. Viollet-le-Duc, *De la restauration des anciens édifices en Italie*, in "Encyclopédie d'Architecture", 1872, pp. 15-16, 57-59; in Zorzi, 1877, pp. 161-167 (cfr. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, catalogo della mostra, Paris-Florence, 1980, pp. 223-24; trad. in Dalla Costa cit., 1983, pp. 109-14); Zorzi, 1877; C. Boito, *I restauri di San Marco*, in "Nuova antologia", 15 dicembre 1879, pp. 701-721; in *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, 1880, pp. 299-381; C. Yriarte, *Les restaurations de Saint Marc de Venise*, in "Revue des deux mondes", XXXVIII, 1880, pp. 827-56; Conti, 1892, pp. 8-9; E. Tea, *Il carteggio Boni - Caroë sui monumenti veneziani: 1881-1889*, in 'Archivi', 1959, pp. 234-254; C. Robotti, *Le idee di Ruskin e i restauri della Basilica di San Marco*, in "Bollettino d'Arte", 1976, pp. 115-121; S. Boscarino, *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero*, in 'Psicon', gennaio-marzo 1977, pp. 110-118; J. Clegg, *Ruskin and Venice*, London, 1981; M. Dalla Costa, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venezia, 1983.

8. Non giova, per mettere a fuoco la cultura del Cavalcaselle, il carattere spesso apologetico della letteratura che gli è stata dedicata, prima viziata dalla contrapposizione di vago sapore nazionalista col collega Crowe, poi dal gusto per il restauro di "conservazione" che rinuncia ad integrazioni ecc. e che individuava un precorritore nel Cavalcaselle; vedi, invece: D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in "Prospettiva", n. 26, 1981, pp. 74-87; D. Levi, *Cavalcaselle e Crowe: analisi di una collaborazione*, in "Annali della Scuola N.le Sup. di Pisa" (classe di lettere), 1982, pp. 1131-1171 (la nota 9 è specificatamente dedicata alla sfortuna del Crowe in Italia e Germania); D. Levi *Sui manoscritti friulani di Cavalcaselle: una storia illustrata*, ibidem, 1983, pp. 239-307. Sul Cavalcaselle, anche per risalire alla vasta bibliografia esistente, cfr. *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia-Verona 1973) a cura di L. Moretti; per i temi qui trattati mi sono avvalso ampiamente della buona tesi con me discussa da Patrizia Poletti (1982-83). Segnalo il nuovo lavoro di Donata Levi (1988), che non ho potuto tenere adeguatamente presente nella redazione di queste note.

9. G. Morelli, *Della pittura italiana* (1890), Milano 1897, p. 76. Non ho rintracciato notizie sui restauri eseguiti sugli affreschi di Filippino Lippi in questi anni. I restauri alla Camera degli Sposi sono documentati nel 1876-1877 (A.C.S., I vers., b. 476; informa bene sulla vicenda illustrata dai documenti l'articolo su "La Gazzetta di Mantova" del 2 marzo 1877); il dissenso del Morelli ha origine dai cattivi effetti della mistura di olio e cera con cui Antonio Bertolli consolidava le parti distaccate e riapplicate della volta, effetti a cui ovvierà un intervento di Gaetano Bianchi (cfr. "La Gazzetta d'Italia", 17 settembre 1877). Anche per gli affreschi della Scuola del Santo si tratta di un intervento del Bertolli (1877 e 1879, cfr. nello stesso versamento, b. 499).

10. Cavalcaselle, 1863, ed. 1875, pp. 31-34. Sui restauri ai mosaici di San Marco e di Torcello cfr.: P. Saccardo, *Saggio di uno studio storico-artistico sopra i mosaici della chiesa di S. Marco in Venezia...*, Venezia 1864; Zorzi, 1877, pp. 54-55, 121-160; P. Saccardo, *Mosaici e loro iscrizioni*, in *La Basilica di San Marco a Venezia*, Venezia 1888, III, pp. 329-333; P. Saccardo, *La basilica di San Marco e il suo pavimento e i restauri dell'ultimo ventennio*, Venezia 1901; I. Andreescu, *Torcello I, II*, in "Dumbarton Oaks Papers", 1972, pp. 183-223; I. Andreescu, *Torcello, III*, ibidem, 1976, pp. 247-341; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-London 1984, I, pp. 14-17; fra i documenti rintracciati nella tesi con me discussa da Francesca Luzi (*Mosaici e rivestimenti marmorei nei restauri ottocenteschi di S. Marco*, anno acc. 1983-84), vedi: A.C.S., I, versam. buste 608, 609 e 612. Sui restauri a Ravenna cfr. Gerola, 1917, pp. 142-181; Ricci, 1930-1937. Il livello migliore nella problematica del restauro dei mosaici prima degli ultimi anni dell'Ottocento è quello che rivela Gaetano Riolo nel 1870.

11. Cavalcaselle, 1863, ed. 1875, pp. 34-37. Molto opportunatamente il Cavalcaselle insiste per la necessità di una buona manutenzione degli edifici in cui si trovassero gli affreschi, come poi nella circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 9 gennaio 1879; *Norme per lavori di restauro dei dipinti a fresco* (pubblicata in L. Magagnato, *G.B. Cavalcaselle a Verona*, Verona 1973, pp. 37-38; le minute in A.C.S. I vers., b. 385, fasc. 22-9).

12. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., pp. 36-37. Sul *Giudizio finale* di Fra Bartolomeo, ultimamente sottoposto ad un discutibile intervento che l'ha rimosso dal supporto del Botti, cfr. C.J. Cavallucci, *Distacco dell'affresco rappresentante il Giudizio universale...*, in "L'arte in Italia", 1872, pp. 11-12; lettera di G. Botti del 20 agosto 1870: A.C.S., I versam., b. 450.

13. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., pp. 38-39.

14. Conti, 1982, pp. 132-133; Levi, 1988, pp. 329-330; cfr. A.C.S., I vers., b. 450, fasc. 268.

15. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., p. 30; lettera del 7 dicembre 1872, in "L'arte in Italia", 1872, pp. 166-167. Dei restauri eseguiti in età pontificia si ricorda il rifacimento in stile di alcune figure nella decorazione cimabuesca del transetto, anteriore al disegno che ne trasse Anton Ramboux (ca. 1835-1836), cfr. Hueck, 1980, p. 2; gli interventi di Pellegrino Succi del 1844 (testa del Redentore nell'*Incoronazione* di Puccio Capanna, e su uno degli *Angeli* di Cimabue nel transetto: Hueck, 1981, pp. 144-145,

149) e del 1847-1848 e 1851 (Cappella di San Martino, *Storie di San Francesco* di Giotto, figure singole nella Cappella della Maddalena e *Santi* di Simone Martini nel transetto destro: ivi, pp. 146-147, 150-152). Sull'importante restauro alle vetrate di Giovanni Bertini (1839-1844), cfr. Hueck, 1979.

16. *Restauri* (ristampa della lettera di Cesare Cantù del 5 dicembre e replica di Cavalcaselle del 7 dicembre 1872), in "L'arte in Italia", 1872, pp. 166-167; G. Biscarra, *Restauri dell'antica basilica di San Francesco in Assisi*, ivi, pp. 38-40; G. Rossi-Scotti, *Sull'avvenuta rimozione del coro di maestro Domenico da Sanseverino*, Perugia 1873; G. Rossi-Scotti, *Ancora due parole sul rimosso coro di S. Francesco in Assisi*, Perugia 1874; G. Rossi-Scotti, *Dibattito del giornalismo italiano intorno alla rimozione del coro di Maestro Domenico da Sanseverino...*, Perugia 1874; G.B. Cavalcaselle, lettera del 15 dicembre 1892, in "Archivio storico dell'arte", 1892, p. 445; Hueck, 1981, pp. 147-148; Levi, 1988, pp. 335-340.

17. G. Sacconi, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia 1903, p. 72 (cfr. pp. 57-82, 70-72 sulla basilica ed i suoi affreschi). Da parte sua, il Sacconi mostra un rispetto relativo dei materiali originali proponendo poi di rimuovere i ritocchi a biacca anneriti, pur sapendo che risalivano agli autori stessi degli affreschi, nella speranza di trovare la campitura bianca sottostante. Numerosi documenti su questi restauri sono stati trascritti nelle tesi di Paola Irene Canu e Patrizia Poletti (1982-83), cfr.: A.C.S., I versam., buste 526 (restauro delle vetrate), 527, 528; lettere dell'architetto Alfonso Brizi dal 29 aprile 1872 al 16 agosto 1878 nel carteggio Cavalcaselle.

18. *Riparazione ai dipinti*, circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 30 gennaio 1877 (minute in A.C.S., b. 385, fasc. 22-3); nel 1863 il Cavalcaselle si limitava ad insistere che le integrazioni delle lacune non debordassero sulla pittura originale, senza suggerire norme sul modo in cui dovessero essere eseguite. Un atteggiamento gradualmente meno rigorista nella campitura delle lacune è stato individuato da Marina Cesani (1986-1987) nei restauri di Domenico Fiscali a San Gimignano seguiti dal Cavalcaselle.

19. A.C.S., I vers. busta 197, fasc. 44-9; dove cfr. il preventivo di Conti del 10 aprile 1878 e la risposta del 21 marzo dove il Cavalcaselle propone Filippo Fiscali per il Cassone Adimari.

20. Sul Botti, oltre alle notizie e commenti relativi al suo intervento nel Camposasnto di Pisa, cfr.: L. Rotelli, *Delle invetriate dipinte da Guglielmo Botti*, Pisa 1868 (estratto dalla "Rivista universale"); Breda, *Sul nuovo sistema del Cav. Guglielmo Botti, pittore, per distaccare gli affreschi dalle pareti*, in "La gazzetta di Mantova", 8 luglio 1870; G. Botti, *Sulla riparazione del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Assisi 1874; A. Rondani, *Sul distascco e trasporto di un affresco di A. Allegri da Correggio in Parma*, Venezia 1876; F. Della Rovere, *Un dipinto a tempera di Bartolomeo Vivarini...*, in "La Gazzetta di Venezia", 4 maggio 1877; M. Sernagiotto, *Il Cavaliere Guglielmo Botti di Pisa, professore di pittura*, Treviso 1879; G. Botti, *Cose locali: lo stato della nostra Pinacoteca*, in "La Gazzetta ferrarese", 6, 7, 8, 9 e 10 giugno 1891; A. de Gubernatis-U. Martini, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1892, pp. 70-72; Secco-Suardo, 1894, p. 548; Ufficio regionale, 1906, pp. 53-58; A. Venturi, 1911, pp. 133-134; E. Bassi, ad vocem *Botti, Guglielmo* in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, 1971; Conti, 1981, pp. 89-90; G. Curto, in *Alfredo d'Andrade*, 1981, pp. 284-293; Moro, 1981-1982; Conti, 1982, pp. 131-136; per trascrizioni di documenti e controlli bibliografici mi sono avvalso della tesi di Paola Irene Canu (*Guglielmo Botti: un restauratore dell'800*, Pisa, fac. di lettere, anno acc. 1980-81, relatrice D. Devoti).

21. P.E. Selvatico, *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena in Padova*, Pisa 1870; E. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento*, numero speciale del "Bollettino del museo Civico di Padova", XLIX, 1960. Ivi (pp. 77-79) una relazione del Cavalcaselle sulla conservazione degli affreschi del 1857 che richiamava come modello di intervento quello eseguito dal Förster nel 1837 nell'Oratorio di San Giorgio (cfr. Förster, 1846).

22. Sul Bertolli cfr.: A. Moschetti, *Per l'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco di Andrea Mantegna*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova," 1930, pp. 1-33; A. Moschetti, *L'ultima parola intorno all'integrità della Cappella Ovetari...*, ibidem, 1931, pp. 153-163; *Pitture murali*, 1960, p. 46; Prosdocimi, 1960, cit.; A. Sartori, *La cappella di San Giacomo al Santo*, in "Il Santo", 1966, n. 2-3, pp. 302, 356; Conti, 1981, p. 91; lettere dal 1882 al 1885 nel carteggio Cavalcaselle. In A.C.S., II vers., 1ª p., b. 322, fasc. 5821/6 una sua relazione del 1891 sulla conservazione del *San Cristoforo* di Tiziano in Palazzo Ducale da confrontare con i diversi metodi di intervento proposti dal Botti e da Giovanni Spoldi.

23. Sul restauro agli affreschi del Veronese, cfr. A.C.S., I vers., b. 616 (dove si trova anche la documentazione sul restauro del Botti agli affreschi del Pordenone nel chiostro di Santo Stefano eseguito fra il 1875 ed il 1877). Sul Tagliapietra cfr. Marconi Moschini, 1956, pp. 71 e 75; per la cattiva fama dei restauratori veneziani cfr. la lettera di Saverio Cavallari ad Austen Layard riportata in Venturi, 1912, p. 449.

24. Conti 1982, p. 134 (A.C.S., I versam., b. 600); sulle vicende di conservazione della tavola cfr. A.M. Spiazzi, in *Lorenzo Lotto a Treviso*, catalogo della mostra, Treviso 1980, pp. 113-117.

25. Come rivela bene la sfortunata vicenda dei mosaici marciani nell'Ottocento, Venezia è la sola città dove la gestione di restauri con la supervisione della locale accademia abbia ciclicamente portato a cattivi risultati. Dei restauri dello Zambler si ha notizia fin dal 1843; Camillo Boito allude a questo restauro ricordando le abrasioni subite da una pala di Lorenzo Lotto (*I restauratori*, Firenze 1884, p. 25); cfr. Conti, 1982, p. 135.

26. P. d'Achiardi, *I restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa*, in "L'Arte", 1903, p. 121; Conti, 1982, p. 135.

27. F. Valcanover, *La Pala Pesaro*, in "Quaderni nella Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 63-64

(anche sul precedente restauro eseguito dal Fabris nel 1842); Conti, 1982, pp. 135-136 (cfr. A.C.S., I versam., b. 355).

28. Cfr. il carteggio Cavalcaselle per la sua lettera del 2 ottobre 1881 e quelle di Gabriello Cherubini da Atri del 26 agosto 1882 (staccati e riattaccati, la *Natività della vergine*, la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, la *Presentazione al Tempio*) e 30 novembre 1882. Nel 1879 il Missaghi è restauratore della Pinacoteca Capitolina di Roma (A.C.S., I vers., b. 434, fasc. 120, promemoria del 24 aprile).

29. Le notizie che ho raccolto su Filippo Fiscali sono piuttosto frammentarie, cfr.: Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866 (ma ed. cit.), VIII, p. 15; A. Santarelli, *Un affresco di Melozzo da Forlì*, in "Arte e storia", 1887, p. 5; Papini, 1909, pp. 454-455; Venturi, 1911, pp. 137-139; Longhi, 1957, p. 6, ed. 1985, p. 56; L. Moro, in *Il Museo Civico di Ferrara. Donazioni e restauri*, catalogo della mostra, Ferrara 1985, pp. 267-269; A.C.S., I vers., b. 197, fasc. 44/7; b. 434, fasc. 120 (lavori a Bologna, 1878-1879, nella Cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore e su molti dipinti della pinacoteca); II vers., 2ª p., b. 500; III vers., 2ª p., b. 214; Ferrara, Arch. Storico Com., sec. XIX, p. I, cartella 2 (segnalata da L. Moro, 1981-82); lettere dal 1881 al 1889 nel carteggio Cavalcaselle.

Il figlio Domenico Fiscali, oltre a curare la pulitura del Ghirlandaio di Santa Maria Novella che inizia, dopo più di un anno di discussioni, nel 1907, strappa nel 1909 il *Diluvio* ed il *Sacrificio di Noè* di Paolo Uccello nel chiostro Verde di Santa Maria Novella; si deve poi a lui, tra il 1915 ed il 1916, il restauro degli affreschi aretini di Piero della Francesca, col distacco parziale di varie parti dove andava consolidata la muratura (come il gruppo a destra nella Morte di Adamo) e lo spostamento in corrispondenza delle incorniciature delle catene che, nelle prime fotografie, tagliano alcune dellestorie stesse. A. Monterchi stacca nel 1910 la *Madonna del parto*, a Sansepolcro restaura un dipinto tuttora in buono stato di conservazione come la *Resurrezione*: cfr. *Cronaca*, in "Bollettino d'Arte", 1917, pp. 11-13; L.T. - E.B., *Il restauro degli affreschi di Piero della Francesca*, in "Il Vasari", XXII, 1963, n. 4, p. XI; A.C.S., III versam., 2ª p., b. 248; IV vers., div. I, 1908-1924, buste 95, 820, 441. Sulla sua attività a San Gimignano (dal 1886) cfr. adesso Cesani, 1986-1987; conteggi relativi al suo intervento a Monterchi sono poi segnalati da Anna Maria Quartili (1986-1987).

30. Sulle esperienze del Botti cfr. Levi, 1988, pp. 346-347; A.C.S., I versam. b. 355, fasc. 246; b. 385, fasc. 22/5.

31. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 410; 412-413.

32. Cavalcaselle, minuta del 5 febbraio 1879 in A.C.S., I versam., b. 197; opinione di Ludwig Passiny riportata nella lettera di Pasquale Villari al chimico Cannizzaro del 9 marzo 1892 in A.C.S., II versam., 1ª p., b. 322, fasc. 5521/5; ivi viene riportato anche un vecchio parere dello Eastlake: "Dare una ricetta unica per la conservazione dei dipinti sarebbe come darne una per dipingerli. I metodi da impiegarsi variano necessariamente caso per caso e colla condizione in cui trovansi le pitture. Il metodo di Pettenkofer fu qui esperimentato fin dal 1865, ma è un espediente pericoloso e durante la direzione di Sir Frederic Burton non fu stimato consigliabile l'adottarlo. Da noi ora le pitture non vengono restaurate, ma semplicemente conservate con cura facendo solo quanto basta per mantenerle in buon ordine. Talora furono messe sotto vetro per proteggerle dalle influenze dell'atmosfera di Londra".

33. Cenni biografici sul conte Giuseppe Umberto Valentinis (1819-1901) in G. Marchetti, *Il Friuli: uomini e tempi*, II, Pordenone 1979. La collaborazione col Cavalcaselle è evidente dai frequenti rimandi che compaiono in *La pittura friulana del Rinascimento*, Venezia, 1974) e dalle lettere dense di informazioni nel carteggio Cavalcaselle (1877) che mi sono note attraverso la tesi di Patrizia Poletti (cfr. adesso Levi, 1988, pp. 344-347). Nel reperimento di documenti e per la loro trascrizione mi sono avvalso della tesi con me discussa da Raffaella Bruschetta (*La rigenerazione dei dipinti: Max von Pettenkofer in Italia*, Univ. di Bologna, anno acc. 1983-84).

34. Valentinis, 1891; relazione del 12 maggio 1876 e relazione Valentinis del 10 maggio 1876 (allegato *i*), in A.C.S., I versam. b. 385, fasc. 22/5.

35. Relazione Valentinis del 9 aprile 1876 ed allegati in A.C.S., I versam., b. 385, fasc. 22/5 cit.

36. G. Marcotti, *La Venere rigenerata*, in "L'illustrazione italiana", 8 novembre 1891 (di carattere giornalistico); A.C.S., II versam., 1ª p., b. 77, fasc. 1373/1; preventivi per lavori di rigenerazione da parte di Cosimo Conti e documenti vari che illustrano l'attività di Alessandro Mazzanti in A.C.S., I versam., b. 197. Del Mazzanti che, nato nel 1824, muore nel 1893, sappiamo che, oltre a lavorare per la galleria degli Uffizi, era il restauratore di fiducia dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, dove trasporta assieme a Filippo Fiscali la lunetta di Andrea del Castagno con la *Crocifissione* (poi nel Cenacolo di Sant'Apollonia; cfr. A.C.S., I vers., b. 434, fasc. 120, lettera di Antonio Ciseri del 18 luglio 1876); si ha anche notizia di un suo intervento sul *Ritratto Martinengo* attribuito al Moroni oggi a Raleigh, nel quale saggia l'autenticità della firma, cfr. J. Fleming, *Art dealing in the Risorgimento*, III, in "The Burlington Magazine", 1979, p. 577 e note.

37. Conti, 1892, pp. 10-11; Tea, 1932, I, p. 395; citazioni dalla lettera scritta per conto di Villari del 9 marzo 1892 (e degli ulteriori chiarimenti nella minuta del 19 marzo) in A.C.S., II versam., 1ª p., b. 322, fasc. 5521/5, dove si trova tutta la documentazione sul corso veneziano del 1891-1892; Ferrara, Archivio Storico Comunale, sec. XIX, p. I, cartella 4, fasc. 7 (lettera di G. Botti del 22 settembre 1891). Sulla ultima fortuna del metodo Pettenkofer cfr. Venturi 1911, p. 137; Marijnissen, 1967, pp. 60-61, 76-78.

38. Boni, 1894, p. 361; Tea, 1932, I, pp. 131-132. Su Giacomo Boni cfr.: Venturi, 1911, p. 107; Beltrami, 1926; L. Beltrami, *Il sacrario di Vesta*, in "Il Marzocco", 7, 14 e 21 aprile 1929; Tea, 1932; P. Romanelli, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, 1970 (con bibligrafia precedente); A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1979, pp. 47-48, 300-304; D. Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane...*, in "Quaderni di storia", n. 16, 1982, pp. 86-92; Conti, 1983, pp. 32-36. Fra

le opere di Boni dove emergono più direttamente problemi relativi alla conservazione ed al restauro cfr.: *Scavi nel Foro Romano: Aedes Vestae,* in "La Nuova Antologia", 1 agosto 1900, pp. 426-444; *La torre di S. Marco,* in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, V, Roma 1904, pp. 585-610; *Esplorazione del Forum Ulpium*, in "Notizie degli scavi", 1907, pp. 361-427; *Colonna Traiana*, in "La Nuova Antologia", 1 gennaio 1912, pp. 49-64; *Il "metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, in "Bollettino d'Arte", 1913, pp. 43-67.

39. Ponticelli, 1950-1951, II, p. 52-53; A. Pampaloni Martelli, *Edoardo Marchionni. La trasformazione dell'Opificio delle Pietre Dure in laboratorio di restauro*, in *Scritti... Procacci*, 1977, pp. 630-676. I metodi di restauro sono descritti dal Marchionni in un manoscritto senza segnatura con prefazione datata 4 agosto 1921, *Norme per il restauro dei mosaici,* esistente presso l'Opificio.

40. Gerola, 1917, pp. 182-194; Ricci, 1930-1937; Bencivenni-Mazzei, 1982.

41. Boni, in Tea, 1932, I, p. 56; L. Beltrami, *La conservazione dei monumenti in Italia nell'ultimo ventennio,* in "Nuova Antologia", aprile 1892, pp. 447-449.

42. G.B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin,* in "Annuario dell'associazione artistica fra i cultori di architettura", 1895; G.B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma 1927; R. Longhi, *La toilette di Sabina e altre cose*, in "Il Tempo", 8 luglio 1919; in *Opere complete*, I, Firenze 1961, pp. 437-440; A. Muñoz, *Il restauro di Santa Sabina*, Roma 1938.

43. Venturi, 1911, pp. 133-34. Il Tiepolo a cui allude il Venturi è il *Serpente di bronzo*, restaurato nel 1893.

44. Conti, 1982, pp. 137-138; A.C.S., II versam., 2ª p., b. 628.

45. Per capire un certo disordine nella gestione della galleria dell'Accademia sotto la direzione di Guglielmo Botti sono utili i suggerimenti del Valentinis nell'opuscolo del 1892. Per la nuova gestione di Luigi Cantalamessa cfr.: A.C.S., II versam., 1ª p., b. 346, fasc. 563; ivi, b. 346, in particolare relazione del 18 maggio 1895.

46. Sulla *Presentazione al Tempio* di Tiziano cfr.: A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana,* Venezia, 1771, pp. 113-114; G. Cantalamessa, *R.R. Gallerie di Venezia,* in *Le Gallerie Nazionali italiane,* 1896, pp. 40-41; Moschini Marconi, 1962, p. 258; G. Nepi Scirè, 1983; A.C.S. II vers. 1ª serie, b. 346 (qui anche il giornale dei lavori sulla *Pala di San, Giobbe*). Sulla *Consacrazione di San Nicola* del Veronese, restaurata dallo Zennaro, cfr. Conti, 1982, p. 140; A.C.S, II vers., 2ª parte, b. 207.

47. Sul restauro ai Crivelli cfr. A.C.S., II vers., 1ª p., b. 343, richiesta di saldo del lavoro sul Crivelli del 21 gennaio 1896. Sullo Spoldi cfr. A. Droghetti, in "La Gazzetta Ferrarese", 27 settembre ed 11 ottobre 1901; Conti, 1982, pp. 138-140 e nota 4 pp. 131-132; L. Moro, in *Il Museo Civico di Ferrara. Donazioni e restauri,* catalogo della mostra, Ferrara 1985, p. 269-270. Sui restauri in Palazzo Ducale cfr. A.C.S., II vers., 1ª s., busta 322; per i restauri all'Accademia dal 1895 al 1898: II vers., 1ª s., buste 343 e 346; III vers., 2ª p., busta 209; cfr. anche, ivi, b. 216. Per lo stato di conservazione rilevato sull'Ortolano ed il Bonone di Ferrara in occasione del restauro compiuto da Mirella Simonetti cfr. M. Sarti, in *Un palazzo un museo*, a cura di J. Bentini, Bologna, 1981, pp. 114, 125-26.

48. C. Ricci, *La Madonna degli alberetti,* in "Rassegna d'arte", 1902, pp. 125-126; Venturi, 1911, pp. 134-135; G. Fogolari, *I restauri del Giambellino delle Gallerie dell'Accademia di Venezia,* in "Le Arti", 1939-40, pp. 251-255; Conti, 1982, pp. 140-141; A.C.S., III vers., 2ª p., b. 207.

49. Ferrara, Arch. Storico Com., sec. XIX, p. I, cartella 2 (relazione di V. Bigoni, 15 ottobre 1896; segnalata da L. Moro, 1981-82) e cfr. Venturi, 1911, p. 46 sui cattivi restauri del pinacotecario Droghetti.

Su questi restauratori cfr.: E.A. Marescotti, *Cronaca,* in "Rassegna d'Arte", maggio 1903; E. Camesasca in L. Coletti-E. Camesasca, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano, 1959, p. 67 (intervento di Bigoni e Centenari nel 1893-94); C. Mossetti, in *Alfredo d'Andrade*, 1981, p. 342; Quartili, 1986-1987; A.C.S., III versam., 2ª p., buste 216 e 219 (attività in Piemonte di Bigoni ed Orfei, 1901-3); A.C.S;, III vers., 2ª p., b. 205: restauri di Orfei per Torino, 1902-1903; una memoria di Orfei sul restauro dei dipinti è ricordata nella busta 226 dello stesso fondo.

50. Bernardi, 1898; V. Bernardi, *La chiesetta di S. Bernardino da Siena in Comune di Lallio...,* Bergamo 1900. Le lettere di Valentino Bernardi nel carteggio Ricci vanno dal 1904 al 1911. Sugli Steffanoni cfr.: C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera,* Bergamo 1907, p. 188-189 (stacchi di figure di sante del Bergognone da San Satiro); Malaguzzi Valeri, 1908, p. 17; *Catàleg del Museu d'art de Catalunya,* Barcelona 1936, p. 11; V. Viale, *I dipinti,* Vercelli (Civico Museo F. Borgogna) 1968, pp. 19, 46, 48, 54, 57, 60; C. Mossetti, in *Alfredo d'Andrade,* 1981, pp. 342, 346-348; A. Quazza, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli,* Torino 1986, pp. 270, 272, 276, 279; A.C.S;, III versam., 2ª p., b. 173 (stacchi di Giuseppe Steffanoni delle *Storie delle sante Liberata e Faustina,* ed altri affreschi a Como, 1897-1899).

51. C. Bon, ad vocem *Conti, Cosimo,* in *Dizionario biografico degli italiani,* XXVIII, 1983; *Omaggio a Donatello,* catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 115, 433 (pulitura dallo scialbo dell'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello nel 1886 e della terracotta acquistata dal Museo Nazionale nel 1893); Conti, 1879-82, c. 26 terza num., per il Conti lo strappo è una tecnica di trasporto accettabile soltanto per pitture di valore unicamente documentario.

52. Ferretti, 1981, p. 178; F. Scalia - C. De Benedictis, *Il Museo Bardini a Firenze,* Milano 1984, pp. 52-62, fig. a p. 109, n. 3 pp. 227-229.

53. Cfr. Ferretti (1981, pp. 164-166) sulle dialettiche della falsificazione; pp. 170, 187-189 su Ioni; p. 168-169 su Cavenghi. La figura di Ioni, rispetto all'immagine abituale di copista e imitatore di tavole senesi facilmente riconoscibili, si fa più interessante dai nuovi documenti che hanno permesso a Colin Simpson (*Artful Partners*, New York 1986) di riconoscere nello Ioni il restauratore che nel 1899 interviene sull'*Annunciazione* Gardner (pp. 88-89) di Piermatteo d'Amelia, che trucca da Baldovinet-

ti un Pier Francesco Fiorentino passato poi alla National Gallery di Washington (p. 184) e che aveva posseduto (e probabilmente restaurato) i due frammenti di *Annunciazione* dell'Angelico (p. 194) della Collezione Ford di Detroit. Riccardo Nobili (*The gentle Art of Faking*; London 1922) dà un ricco panorama in cui perdurano costanti di fine secolo ma che rispecchia ormai la situazione degli inizi del Novecento.

54. A.C.S., II vers., I p., b. 77, fasc. 1373 (su Elia Volpi, 1893-1894), II vers., I p., b. 77, fasc. 1373/1 (intervento sulla *Venere* di Tiziano di Luigi Grassi del 1895); III versam., 2ª p., b. 249 (lettera del Ridolfi del 17 ottobre 1897 sul Grassi ed il lavoro che stava eseguendo); nel 1906 saranno acquistate da lui le due ante di Melozzo da Forlì degli Uffizi (ivi, busta 181).

55. Su Luigi Cavenaghi (scelgo tra le molte voci bibliografiche che Alain Tarica ha avuto la gentilezza di segnalarmi nel corso delle sue appassionate ricerche su Cavenaghi restauratore e falsificatore) cfr.: A. de Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze 1889, p. 113; E. Verga-U. Nebbia-E. Marzorati, *Milano*, Milano 1906, pp. 247, 258, 410, 446; Ufficio regionale, 1906, pp. 63-69; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 94, 111, 166, 193; L. Callari, in Thieme-Becker, VI, 1912; Venturi, 1912, p. 457; G. Cagnola, *Luigi Cavenaghi*, in "Rassegna d'Arte", 1918, pp. 67-68; G. Frizzoni, *Luigi Cavenaghi*, in "Il Marzocco", 21 aprile 1918; E. Modigliani, necrologio in *Cronaca delle belle arti*, suppl. al "Bollettino d'Arte", 1918, pp. 37-39; G. Frizzoni, *Luigi Cavenaghi e i maestri antichi*, in "La Nuova Antologia", 1 gennaio 1919, pp. 94-103; C. Ricci, ad vocem *Cavenaghi, Luigi*, in *Enciclopedia italiana*, IX, 1931; A. Lancellotti, *Centenari*, in "La Nuova Antologia", dicembre 1945, pp. 424-425; B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Firenze 1948, pp. 424-425; G. Rosso del Brenno, ad vocem *Cavenaghi, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIII, Roma 1979; Conti, 1981, pp. 95-97; Ferretti, 1981, p. 168; Anderson, 1987, pp. 118, 125. Numerosi restauri di Cavenaghi, di cui molti, fortunatamente, tuttora conservati, sono segnalati in Malaguzzi Valeri, 1908 ed in A. Mottola Molfino-M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

Tra gli scritti di Cavenaghi vedi: *I dipinti di Boscoreale e la loro tecnica*, in "Rassegna d'Arte", 1901, pp. 5-7; *Antichi affreschi nel Duomo di Atri*, in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 3, pp. 14-18; *Le malattie delle pitture e la loro cura*, in "La lettura", 1908, pp. 903-912; *Relazione sul consolidamento eseguito al dipinto nel MCVIII*, in L. Beltrami, *Vicende del Cenacolo vinciano*, Milano 1908, pp. 49-53 (ed in "Bollettino d'Arte", 1908, pp. 321-323; in "Raccolta vinciana", 1908-1909, pp. 95-103); Cavenaghi, 1912.

56. La Madonna della National Gallery è identificabile col n. 782; cfr. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., p. 460. I restauri per Layard risalgono al 1880-81 e riguardano lo Jacometto Veneziano, e due dipinti su cui era già intervenuto il Pinti: i *Tre Santi* di Bartolomeo Montagna e l'*Adorazione dei Magi* attribuita a Gentile Bellini; cfr. G. Frizzoni, 1919 cit. p. 96; A.C.S., Div. I, 1916-19, b. 745.

57. G. Frizzoni, *Gli affreschi di S. Cecilia in Bologna*, in "Il Buonarroti", luglio 1876, p. 125; A.C.S., I vers., b. 476, cfr. nota 9 p. 355; nel marzo 1877 il Cavenaghi si era allontanato dalla Camera degli Sposi per altri lavori e restavano ancora le ridipinture dello Knoller sull'*Incontro col cardinale* Cfr. Cavenaghi, 1912, p. 497 per la sua posizione contro le integrazioni a campitura del Bertolli.

58. Cavenaghi, 1912, p. 490; Marconi Moschini, 1955, p. 25; Conti, 1982, p. 136 e nota 17; per la documentazione cfr. A.C.S., I versam., buste 355 (fasc. 246/1) e 605; II versam., 1ª p., b. 346.

59. G. Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo 1892, p. 33; F. Zeri-F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Bergamo 1986, p. 128.

60. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 403-404; Cavenaghi, 1912, p. 497; E. Modigliani, *Il ritratto del Perugino della Galleria Borghese*, in "L'Arte", 1912, p. 70.

61. Sulla *Deposizione* del Crivelli cfr.: H. Tietze, *Genuine and False*, New York 1948, pp. 62-63; Ferretti, 1981, pp. 168-169; le due tavole di Antonello furono di nuovo restaurate dall'Istituto centrale del restauro ed esposte nel 1942, cfr. C. Brandi, in *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, Roma 1942; sulle loro vicende vedi *Antonello da Messina*, catalogo della mostra, Messina 1981-1982, pp. 146, 150.

62. H.P. Horne, *Alessandro Filipepi commony called Sandro Botticelli*, London 1908, trad. Firenze 1986, p. 277; G. Frizzoni, 1919 cit.; R. Longhi, *Il carteggio Morelli-Richter*, in "Paragone", n. 137, 1961, p. 54; in *Opere complete*, XIII, Firenze 1985, p. 220; C. Simpson, *Artful Partners*, New York 1986, p. 86; A.C.S., III vers., 2ª p., b. 246.

63. L. Cavenaghi, *Relazione* cit., 1908; Cavenaghi, 1912, p. 495; G. Frizzoni, 1919 cit., p. 99; *Mostra di Bernardino Luini*, catalogo, Como 1953, p. 40; S. Matalon-P. Brambilla Barcillon, in *Donato Bramante, gli uomini d'arme*, "Quaderni di Brera", n. 3, Firenze 1977, p. 20.

64. *Raffaello a Brescia. Echi e presenze*, catalogo mostra, Brescia 1986, pp. 15-31; per le vicende dei frammenti della sala di San Nicola da Tolentino cfr. S. Béguin, in *Raphael*, 1983, pp. 69-75.

65. *Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi*, in "Bollettino d'Arte", 1910, pp. 69-77. La vicenda con le sue ripercussioni sulla stampa e l'interessantissima figura di Otto Vermehren, padre di Augusto il restauratore che ebbe poi un ruolo importante per le opere della galleria di Firenze, sono state recentemente ricostruite da Caterina Caneva (*I 'lavati' degli Uffizi*, in "Antichità viva", 1986, n. 1, pp. 34-40). Su Vermehren cfr. anche A.C.S., I vers., I p., b. 77, fasc. 1373/1-2 (1894; richiesta di impiego in cui si dichiara allievo di Alois Hauser, "il primo restauratore della Germania"), III vers., 2ª p.; b. 181 (pulitura del *San Sebastiano* di Lorenzo Costa dopo l'acquisto per gli Uffizi nel 1905); Div. I, 1908-1912, b. 41 (restaura la *Ninfa con satiro* di Dosso ai Pitti nel 1908). Una sua lettera del 9 ottobre 1911 nel carteggio Ricci della biblioteca Classense di Ravenna ricorda il suo restauro della tavola del Baldovinetti appena riscoperta (dallo Horne) in S. Ambrogio ed espone le proprie difficoltà ad adeguarsi a retribuzioni e

tempi di pagamento richiesti dallo stato.

66. *Cronaca delle belle arti*, in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 8, p. 31; Paolucci, 1966, p. 15; A.C.S.; Div. I, 1908-1912, b. 42.

67. La figura di Ricci è talvolta evocata con toni nostalgici soprattutto da funzionari di soprintendenza che ne ammirano le indiscusse doti di organizzatore; i suoi molteplici rapporti si mettono bene a fuoco negli scritti commemorativi: *In memoria di Corrado Ricci*, Roma, 1935 (se ne leggano, però, anche in negativo le assenze più significative); per un profilo delineato da chi simpatizza con Adolfo Venturi e con i propri maestri che ne sono stati allievi cfr. Conti, 1983, pp. 22-27.

Desidero rinnovare il ringraziamento a tutti coloro che ho già ricordato, molti dei quali mi sono stati ancora vicini con la loro cortesia e la loro amicizia. Ad essi desidero adesso aggiungere Paola Astrua, Alessandro Bagnoli, Silvia Baroni, Philippe Morel, Alberto Racheli, il direttore Mario Serio ed i funzionari (Matteo Musacchio, Monica Pignatti, Paola Refice) che mi hanno sempre reso facile e gradito il lavoro presso l'Archivio Centrale dello Stato.

Bibliografia

M. Vitruvius Pollio
ra libri decem.
C. Plinius Secun
historia.
1500-1700
M. Michiel, *Notiz*
disegno pubblicate e
Jacopo Morelli (cir
cit. ed. a cura di
Bologna 1884.
G. Vasari, *Le vite d*
architetti, pittori et
Firenze 1550.
L. Dolce, *Dialogo*
intitolato l'Aretino,
a cura di P. Baroc
143-206.
G. Vasari, *Le vite d*
pittori, scultori et
renze 1568.
R. Borghini, *Il R*
1584.
Carel van Mander,
boek, Alkmaar 16
livre des peintres
mans), Paris 1884.
G. Celio, *Memorie*
Gaspare Celio de
artefici delle pittu
alcune chiese, facci
Roma, Napoli 163
G. Baglione, *Le*
scultori et architetti
di Gregorio XIII
a' tempi di papa U
1642, Roma 1642.
C. Ridolfi, *Le mar*
Venezia 1648.
M. Boschini, *Car*
pitoresco, Venezia
G.P. Bellori, *Vite d*
ri et architetti
1672, cit. ed. a cu
Torino 1976.
G.B. Passeri, *Il lib*
pittori, scultori et
1673.
G.P. Bellori, *Vite*
1696), cit. ed. Tor

Capitolo I
Verso il restauro

1. E. Viollet-le-Duc, 1854-1868, p. 14. La raccolta più organica di notizie su interventi eseguiti su opere d'arte nel mondo greco e romano si deve a Michelangelo Cagiano de Azevedo, 1952, e 1965. Non mi trova d'accordo l'atteggiamento di Giuseppe La Monica che vuole trovare negli interventi di cui abbiamo notizia nel mondo antico un vero e proprio carattere di prototipi di qualsiasi intervento di restauro; cfr. *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974. Il problema del contenuto semplicemente edonistico o meno delle arti figurative si intreccia strettamente a quello del riconoscimento o no dell'artista come operatore culturale, limitandosi a poche citazioni di opere più facilmente reperibili. Cfr. l'antologia a cura di F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia*, Bari 1980. Il richiamo a Seneca si riferisce a *Ad Lucilium epistulae morales*, lettera 88, par. 21-23. Cfr. la discussione di ulteriori esempi in Conti, 1973, pp. 31-32 e 208.

2. Origene, *In Genesim homil.* XIII. Fra alcune delle icone medievali su cui si sono identificati rifacimenti cfr.: P. Cellini, *La Madonna di San Luca in Santa Maria Maggiore*, Roma 1943; A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano-Firenze 1951, pp. 27-28; C. Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1960; P. Cellini, 1950; C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, in "Bollettino d'Arte", 1961, pp. 24-32; I. Toesca, *L'antica Madonna di Sant'Angelo in Pescheria a Roma*, in "Paragone", n. 227, 1969 pp. 13-18.

3. Sul riuso di marmi ed altri materiali antichi cfr. Greenhalg, 1984; Settis, 1986, pp. 383-410. Sulla testa della *Herimankreuz* cfr. R. Wesenberg, *Das Herimankreuz*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra, Köln 1972-1973, II, pp. 167-176. Per un esempio significativo di stratificazioni votive nell'oreficeria, sul reliquiario di Santa Fede di Conques, cfr. Gauthier, 1977.

4. La stesura più recente ha un forte carattere ed una buona qualità, tanto che è stata attribuita al "Maestro della Madonna di San Brizio" da Miklos Boskovits (*Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti Procacci*, 1977, pp. 94-105), non so però se concordare con il riferimento a questo maestro di una pittura che, per me, risale a modelli suggeriti da Cimabue verso il 1280. Dall'ambito dell'Istituto Centrale di Restauro è nata la proposta di una datazione assurdamente tarda del rifacimento in quanto sarebbe eseguito ad olio, cfr.: Cordaro, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri...*, in "Arte Medievale", 1983, pp. 263-276; *Dalla raccolta alla musealizzazione*, a cura di G. Testa e R. Davanzo, Todi 1984, p. 14; J. Polzer, *The Virgin and Child enthroned from the Church of Servites in Orvieto*, in "Antichità viva", 1984, n. 3, pp. 5-7. Non discuto gli argomenti di Annarosa Ciofi Luzzatto e Laura Conti per cui l'individuazione di olio dovrebbe risalire al legante usato nella ridipintura escludendo la sua presenza in seguito a vecchie pratiche di manutenzione. La deduzione della datazione posteriore al Quattrocento echeggiata da Polzer o quella di Cordaro che vuole il rifacimento ad olio "molto posteriore" dimenticano la discussione di questo legante non solo in Cennino Cennini ma nello stesso Teofilo, dimostrando un'informazione sorprendentemente scarsa sulle antiche tecniche.

5. G. Stout, *A Puzzling Piece of Gold-leaf Tooling*, in "Notes" del Fogg Art Museum, 1929, pp. 141-152; C. Gomez Moreno-A.K. Wheelock-E.H. Jones-M. Meiss, *A Sienese St. Dominic modernized twice in the Thirteenth Century*, in "The Art Bulletin", 1969, pp. 363-366. I punzoni usati per il rifacimento trecentesco ricorrono in opere di Ugolino di Nerio, cfr. M.S. Frinta, *Note on the Pounced Decoration of two early Painted Panels in the Fogg Art Museum*, in "The Art Bulletin", 1971, pp. 306-307. Analoga è stata anche la sorte del *San Francesco* firmato da Margarito della Pinacoteca di Arezzo, dipinto dopo una ventina di anni al di sopra dell'immagine originale individuata dalla radiografia, cfr. A.M. Maetzke, *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in "Bollettino d'Arte", 1973, p. 108.

6. Romano, 1984, p. 30, con rimando agli equivoci più significativi. Un caso di stesure sovrapposte identificato e risolto col salvataggio di entrambe mediante un distacco (grazie alla presenza di uno strato di vernice che le isolava l'una dall'altra) è quello della piccola Croce del Museo Bandini a Fiesole descritto in Procacci, 1953.

7. Vasari, 1568, I, p. 184; F. Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pisa 1846, p. 103; L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa 1898, pp. 193, 279, 448; Lupi, 1909, p. 54; Papini, 1909, pp. 441-457; M. Meiss, *The Problem of Francesco Traini*, in "The Art Bulletin", 1933, pp. 159-160.

8. I. Hueck, *Frühe Arbeiten des*

Simone Martini, in "Münchener Jahrbuch", 1968, pp. 29-60. Per alcuni degli esempi più significativi cfr.: P. Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, pp. 136-137; C. Brandi, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in "Bollettino d'Arte", 1950, pp. 160-170; E. Carli e C. Brandi, *Relazione sul restauro della Madonna di Guido da Siena del 1221*, in "Bollettino d'Arte", 1951, pp. 248-260; L. Tintori-E. Borsook, *Gli affreschi di Montesiepi*, Firenze 1969; L. Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, in "Bollettino d'arte", 1972, p. 75.

9. Sul *Buongoverno* cfr.: Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, III, nota 1 p. 224; Brandi, 1955. Il rifacimento nel *Guidoriccio* è stato individuato a seguito dei restauri compiuti recentemente, sulla scia dell'interesse suscitato sull'affresco per la grottesca ipotesi che vuole toglierlo a Simone Martini, cfr. M. Seidel, *'Castrum pingiatur in Palatio'*, in "Prospettiva", n. 28, 1982, p. 24.

10. G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, I, Siena 1854, pp. 285, 651; V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, I, Siena 1911, note 9, 36, 59, 60 pp. 238 e segg., note 37, 63, 77, 140, 143, pp. 317 e segg.; P. Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, p. 164.

11. Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 2 p. 628; G. Milanesi, "Nuova Antologia", 1870, pp. 13 e segg., ristampato in *Sulla storia dell'Arte toscana. Scritti vari*, Firenze 1873, p. 339. Per i restauri di mosaici a Firenze cfr.: Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 2 p. 343; K. Frey, in Vasari, *Vite...*, I, München 1911, p. 323. Gli interventi di manutenzione e adattamento delle decorazioni musive nel Medioevo godono di una letteratura piuttosto ampia, limitandosi ad alcune opere guida, cfr.: Riolo, 1870, pp. 7-9 e 40; Gerola, 1917; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1917; Ricci, 1930-1937; G. Bovini, *L'aspetto primitivo del mosaico teodoriciano raffigurante la "Civitas Classis"*, in "Felix Ravenna", 1951, aprile, pp. 57-62; C. Bertelli, *Un antico restauro nei mosaici di Santa Maria Maggiore*, in "Paragone", n. 63, 1955, pp. 40-42; Matthiae, 1967. Sul restauro di mosaici nel XV secolo cfr.: Vasari, 1568, I, p. 381; Milanesi, in Vasari, III, 1878, nota 1 p. 274; L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 18-114 e 140-164; A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa 1913, p. 142; Kennedy, 1938, pp. 237-238, 249-251; Ponticelli, 1950-1951, pp. 123-126; H.W. Kruft, *Domenico Gagini*, München 1972, p. 248.

12. Si ricorderà l'abitudine di sagomare crocifissi più antichi quale si diffonde a Firenze al tempo di Lorenzo Monaco (cfr. Conti, 1973, p. 210).

13. R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, III, V, New York 1947, nota 10 pp. 88-89; B. Berenson, *Homeless Paintings*, ed. London 1969, pp. 44-45; G. Sinibaldi-G. Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e Trecento*, Firenze 1943, n. 145; B. Klesse, *Der Meister des Hochaltars von San Martino a Mensola*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1959, pp. 245-252; U. Procacci, *La tavola di Giotto sull'altar maggiore della chiesa della Badia fiorentina*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 17-20, 38-43; Marcucci, 1965, pp. 48, 50, 111; F. Guidi, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in "Paragone", n. 223, 1968, p. 36; M. Boskovits, *Appunti su un libro recente*, in "Antichità viva", 1971, n. 5, p. 9; Conti, 1981, pp. 40-41; G. Ragionieri, *Fra adattamento e "restauro": polittici e cornici all'"antica"*, in *Domenico Ghirlandaio. Restauro e storia di un dipinto*, catalogo della mostra, Figline Valdarno 1983, pp. 24-26.

14. F. Zeri, *Due appunti su Giotto*, in "Paragone", n. 85, 1957, pp. 75-87; Ragionieri, cit. Sulla disponibilità del Ghirlandaio anche per lavori minori e per interventi eseguiti su tavole antiche nella sua bottega (come il polittico Galli Dunn di Taddeo Gaddi nel Metropolitan Museum) cfr.: Vasari, 1568, I, p. 462; G. Carocci, *Il museo di Firenze antica*, Firenze 1906, p. 16; Conti, 1979, p. 153; A. Conti, in *Domenico Ghirlandaio. Restauro e storia*, cit., p. 7; C. Caneva, in *Capolavori a Figline*, catalogo della mostra, Figline Valdarno, 1985, p. 46. L'insuccesso a cui poteva portare tecnicamente la mancanza di esperienza in questo genere di lavori è attestato dal rifacimento dei volti della Madonna e del Bambino nella pala dipinta dal Botticelli per Sant'Ambrogio, per cui Berenson proponeva come autore il Perugino, cfr. *Un Botticelli dimenticato*, in "Dedalo", 1924-1925, pp. 17-41.

15. Su vari interventi di Neri di Bicci su tavole antiche cfr.: Milanesi, in Vasari, III, 1878, note pp. 85-86; E. Borsook, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, in "Antichità viva", 1970, n. 3, pp. 3-20; B. Santi, *Dalle Ricordanze di Neri di Bicci*, in "Annali della Scuola N.le Sup. di Pisa", classe di lettere, 1973, pp. 175-177; Neri di Bicci, 1976, pp. 19, 35, 66, 222, 353, 357, 382-383.

16. Vasari, 1568, I, p. 360; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974², pp. 189-190; U. Baldini, *Contributi all'Angelico: il trittico di San Domenico a Fiesole e qualche altra aggiunta*, in *Scritti Procacci*, 1977, pp. 236-246. Lorenzo di Credi interviene, con l'aggiunta dei grifi nella cornice, anche sul monumento a Giovanni Acuto di Paolo Uccello cfr.: Milanesi, in Vasari, IV, 1879, nota 5 p. 568; Reymond, *L'architecture des peintres aux premières années de la Renaissance*, in "Revue de l'Art", 1905, p. 48 e nota 1.

17. L'affresco del Baraccano è stato staccato nel 1969 da Ottorino Nonfarmale, su di esso cfr. la scheda in *Arte e pietà*, catalogo della mostra, Bologna 1980, n. 1, pp. 145-147. L'immagine trecentesca non appartiene però a Lippo di Dalmasio ma ad un maestro più antico in rapporto con alcune opere dello "Pseudo Jacopino". Sul Graffione cfr.: Kennedy, 1938, pp. 248-249; Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 18-19.

18. U. Gnoli, *Gtannicola di Paolo*, in "Bollettino d'Arte", 1918, pp. 41-42; M. Bacci, *Il punto su Giovanni Boccati*, in "Paragone", n. 231, 1969, nota 13 p. 33.

In Umbria molte tavole vengono aggiornate negli anni a cavallo fra i due secoli; si ricorderanno la ridipintura, avvicinabile al Caporali, della *Madonna* di Duccio nella Pinacoteca di Perugia; il viso della Madonna nella pala del Boccati ora a Budapest, il rifacimento di una

Madonna trecentesca rubata nell'agosto 1970 da Santa Maria Maggiore a Spello; cfr.: F. Santi, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1969, p. 43; M. Bacci, *Il punto su Giovanni Boccati*, in "Paragone", n. 233, 1969, nota 31 p. 19; E. Lunghi, in *Pittura in Umbria tra il 1480 ed il 1540*, Milano 1983, p. 142.

A Napoli il *Sant'Antonio da Padova* in San Lorenzo Maggiore è un esempio interessante del perdurare delle vecchie pratiche di riammodernamento: la figura del santo, vicina al "Maestro di San Giovanni da Capestrano", si accompagna agli angioletti di Leonardo da Besozzo alla cui stesura sarà da riferirsi la data, ridipinta, del 1438, e risale a circa vent'anni dopo, cfr.: Celano, I, pp. 120-121. F. Bologna, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in "Proporzioni", 1950, p. 93 e nota 39 p. 98; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977, p. 109. Spesso i rifacimenti eseguiti da maestri del primo Cinquecento saranno letti in chiave devozionale, come nella tradizione su restauri bolognesi attribuiti al Francia testimoniata dal Malvasia (1686, pp. 239 e 287) e dall'Oretti (ms. B 30 della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, c. 385 v.); o, a Napoli, per Andrea Sabatini (cfr.: De Dominici, 1742-1743, I, pp. 192, 195; II, pp. 43, 57; *IV Mostra di Restauri*, Napoli 1960, p. 151; P. Giusti-P. Leone de Castris, *"Forastieri e regnicoli". La pittura moderna a Napoli nel Primo Cinquecento*, Napoli 1985, pp. 131-132).

19. Il manoscritto Pal. 1001 è descritto in *I codici palatini della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Roma 1890-1940, II, pp. 476-477; una scelta di ricette tratte dai manoscritti palatini dovrebbe essere pubblicata a cura di Gabriella Pomaro che ne ha curato ampie trascrizioni. I precetti riportati nel testo sono tratti da c. 41 dove si trova anche un *Modo di nettar figure e tavole dipinte dorate o non di marmoro, di legno, di rilievo:*

"Recipe oglio di seme di lino purgato quanto volete et quanto vi farà bisogno et ne torrete sempre del purgato. Il modo di purgarlo è questo: prima torete una molessa di pane, vetro pesto e l'oglio et messedate insieme e fatte bollir messedando tanto quanto bisognerà, poi lo metterete la notte al sereno et lassatelo per nove notte, poi colatelo et sarà purgato. *Il modo di lavar.* Pigliate rena et pestatela sottilmente, poi pigliate acqua pura et chiara e messedate insieme et con sponga lavate".

20. W. von Bode, *Der heilige Hieronimus... von Piero della Francesca*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 1924, pp. 201-205; Longhi, 1963, pp. 219-220; R. Oertel, *"Petri de Burgo opus"*, in *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honor of Millard Meiss*, New York 1977, pp. 342-351; varie opinioni e dati che orientano sulla vicenda del *San Gerolamo* si rintracciano, nonostante le conclusioni assai confuse, in E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, I, nota 72 pp. 467-468, II, p. 5-6.

21. Michiel, pp. 149-150. Anche la *Madonna Fodor* di Giovanni Bellini ci è nota in fotografie anteriori e posteriori ad un restauro, che ha avuto cura di rimuovere gli arricchimenti introdotti nel paesaggio da un pittore del Cinquecento non lontano da Domenico Campagnola, per ridarci in tutta la sua nudità il paese del giovane Bellini.

22. D.A. Brown, *Raphael and America*, Washington 1983, pp. 120-121. Anche gli scomparti principali della Pala Colonna avevano alcuni rifacimenti che ne facilitavano (in senso tradizionale) la lettura, ma decisamente più tardi, come ho potuto constatare dalla documentazione a cui mi ha fatto gentilmente accedere Keith Christiansen, cfr. anche J.M. Brealey in appendice a K. Oberhuber, *The Colonna Altarpiece*, in "Metropolitan Museum Journal", 1977, p. 91; F. Zeri-E.E. Gardner, *Italian Paintings, Sienese and Central Italian Schools*, New York 1980, p. 76.

23. R. Causa, *Deux inedits du Corrège*, in "L'Œil", gennaio 1968, pp. 13-17, C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, p. 229 (con l'assurdo richiamo ad affinità tra le parti rimosse ed Alessandro Mazzola).

24. E. Sindona, *Una conferma uccellesca*, in "L'Arte", n. 9, 1970, pp. 67-107, nota 1 p. 103; A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp. 21-22. Alle considerazioni stilistiche si aggiungono, per considerare il rifacimento molto vicino alla prima stesura, i dati sulla tecnica che Giovanni Urbani mi comunicava il 16 settembre 1970, cfr. Conti, 1973, pp. 211-212.

I nuovi elementi che inducono a tornare ad una datazione precoce delle *Battaglie di San Romano* (L.G. Boccia, *Le armature di Paolo Uccello*, in "L'arte", n. 11-12, 1970, pp. 55-91; C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, in "Paragone", n. 365, 1980, pp. 3-28) suggeriscono di esaminare con nuova attenzione gli adattamenti subiti in antico dalle tre tavole, dato che potrebbero essere state eseguite da Paolo Uccello stesso nel momento in cui venivano spostate dalle vecchie case dei Medici per inserirle nell'arredo del nuovo palazzo costruito da Michelozzo. Per la loro individuazione cfr.: U. Baldini, *Restauri a dipinti fiorentini*, in "Bollettino d'arte", 1954, pp. 227-235; A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologna 1974, pp. 33-34; Conti, 1988, pp. 74-78.

25. Vedi l'introduzione di Roberto Longhi alla prima edizione di questo volume (pp. 16-17); l'ipotesi di un'esecuzione da parte di Jacobello del "pentimento" si deve a Fiorella Sricchia Santoro (*Antonello e l'Europa*, Milano 1986, pp. 139, 170).

26. Lo scomparto principale della Pala Felicini aveva forse subito alcuni aggiornamenti verso il 1500, probabilmente dopo danni subiti nelle sfortunate vicende in cui rimase coinvolta la chiesa della Misericordia nei primi anni del Cinquecento, cfr.: R. Rossi Manaresi, *Contributi analitici allo studio della Pala Felicini di Francesco Francia*, in "Rapporto n. 7 della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna", 1970, pp. 45-53; R. Rossi Manaresi-J. Bentini, *The Felicini Alterpiece...*, in *La pittura nel XIV e XV secolo*, 1983, pp. 395-422.

27. L. Malipiero, *Annali veneti dall'anno 1457 al 1500*, in "Archivio storico italiano", serie I, VII, 1844, p. 663; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, IX, nota 1 p. 70; G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del palazzo ducale di Venezia. Parte I dal 1253 al 1600*, Venezia 1868, pp. 52, 53, 57, 85-86, 88-89, 91, 92, 162-163, 182, 309; Olivato, 1974, pp. 13-16. Sui programmi iconografici dei teleri di palazzo ducale cfr. W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpa-*

lasts, Wiesbaden 1983. Sulla Sala dei Giganti di Padova, cfr. M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum"*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, Torino 1985, pp. 103-106.

28. L. Bellosi, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, catalogo, Genova 1981, n. 4, pp. 24-31.

29. Per l'identificazione dell'Orioli cfr. A. Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in "Prospettiva", n. 29, 1982, pp. 72-78; sui restauri suoi e di Gerolamo di Benvenuto nella Sala della Pace cfr.: G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854-1856, II, p. 392; Milanesi, in Vasari, I, 1878, nota 1 p. 528; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, III, nota 1 p. 224; A. Angelini, *Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento*, in "Prospettiva", n. 30, 1982, p. 43 e nota 26 p. 39; Angelini, 1982.

L'unità di stile, pur negli aggiustamenti iconografici, si trova anche nel restauro compiuto dal Fogolino sugli affreschi dei *Mesi* nella Torre dell'Aquila a Trento. Bernardo Clesio scriveva da Praga il 25 maggio 1534 ai suoi soprastanti raccomandando che le pitture non "differiscano in conto alcuno, ed in tutti quelli lochi ove per la humiditade o per altro rispetto le figure cascano, vedereti di farli fare qualche compositione che non si habbia da venire a questi termini più volte. Et bisognando, agiongeti a maestro Marcello più lavoranti, secondo che havemo scritto", cfr. A. Morassi, *Come il Fogolino restaurò gli affreschi di torre Aquila a Trento*, in "Bollettino d'Arte", 1928-1929, pp. 337-367. Per altri rifacimenti del Fogolino od a lui attribuiti cfr.: L. Puppi, *M. Fogolino*, Trento 1966, pp. 18, 30, 44, 46.

30. Michiel, p. 40; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 159 (dalle *Mémoires d'un touriste*, 1839): *"les soldats détachent du mur et vendent aux bourgeois les têtes peintes à fresque par Giotto... les contours rouges du dessein primitif sont encore visibles sur les murs..."*

31. C. Tolnay, *La Résurrection du Christ par Piero della Francesca*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1954, nota 1 pp. 35-36; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, pp. 33-35, dove si troverà una ricca informazione dalla quale, contro le sue stesse conclusioni, si può dedurre che la *Resurrezione* fu sottoposta ad un antico trasporto a massello.

32. Vitruvio, II, 8-9; Plinio, XXXV, 173; A. Parronchi, *Un manoscritto attribuito a Francesco di Giorgio Martini*, in "Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria", XXXI, 1966, pp. 165-213.

33. Mengs 1783, pp. 155-156; cit. in Merrifield, 1846, p. 115.

Capitolo II
La conservazione delle opere d'arte nel Cinquecento

1. Cfr.: G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario...*, Roma 1956, pp. 294, 363, 400-401; C.M. Brown, *"Una testa di Platone antica con la punta del naso di cera"*, in "The Art Bulletin", 1969, pp. 204-11; M. Perry, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, in "The Burlington Magazine", 1975, p. 209; W. Wolters, *La scultura veneziana gotica*, Milano 1976, cat. n. 203; D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities*, in "Arte Veneta", 1979, pp. 29-42 (attribuisce al maestro rinascimentale l'integrazione della *Musa di Philiskos* Grimani, che rivela però una data troppo avanzata nel Cinquecento e si rifà a modelli antichi diversi da quelli che gli sono abituali).

2. Vasari, 1568, I, pp. 331, 483-484; L. Beschi, *Le antichità di Lorenzo il Magnifico: caratteri e vicende*, in "Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria", Atti del convegno (Firenze 1982), Firenze 1983, pp. 161-176 (in particolare cfr. pp. 166 e 169). Cfr. "Palazzo Vecchio", 1980, n. 642, p. 314 per un busto che si accompagna ad una testa di *Alessandro Severo* esposta in Palazzo Vecchio e mostra la soluzione analoga a quella delle "teste" moderne con cui si dovettero montare nel Quattrocento anche quelle antiche.

3. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata...*, ed. Bari 1978, I, pp. 287-288; Collareta, 1985; *Michelangelo. Studi di antichità*, a cura di G. Agosti e V. Farinella, Torino 1987, pp. 41-43.

4. Oltre alle opere sul restauro delle anticaglie a Roma, cfr.: Vasari, 1568, pp. 429, 611, 623-624, Winkelmann, 1783, II, p. 242; A. von Salis, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947, pp. 136-153; A. Prandi, *La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle terme di Tito*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1954, pp. 78-107; E. Vergara Caffarelli, *Studio per la restituzione del Laocoonte*, ibidem, pp. 29-69; F. Magi-C. Bertelli, ad vocem *Laocoonte*, in "Enciclopedia dell'arte antica", IV, Roma 1961; M. e R. Hertl, *"Laokoon"*, München 1962; M. Bieber, *"Laokoon", the Influence of the Group since its Discovery*, Detroit 1967²; H.H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970; J. Paul, *Antikenergänzung und Ent-Restaurierung*, in "Kunstchronik", 1972, n. 4, pp. 86-90; Oechslin, 1974, pp. 3-29; M. Winner, *Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 1974, pp. 83-121; Haskell-Penny, 1981, n. 50, pp. 337-343; H.W. Kruft, *Metamorphosen des Laokoon*, in "Pantheon", 1984, pp. 3-11; Pray Bober-Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, n. 122; Rossi Pinelli, 1986, pp. 183-190 (ivi, nota 3 p. 184, ulteriore bibliografia).

5. Vasari, 1568, II, p. 134; Rossi Pinelli, 1986, pp. 197-198.

6. Sui restauri a Roma cfr.: Vasari, 1568, II, pp. 365, 680-681, 753, 843; Baglione, 1642, p. 151; Richardson, 1728, III, pp. 213-215; De Rossi, 1826, p. 26; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, II, Roma 1903, pp. 161, 180-182; *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, Roma 1966, pp. 951-954; Boselli, 1967, pp. 86-87; Howard, 1968, pp. 402-403; C. Schwinn, *Die Bedeutung des Torso von Belvedere...*, Frankfurt 1973; Haskell-Penny, 1981, p. 123; G. Martines, *Silla Longhi e il restauro della Colonna Antonina*, in "Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento", atti del corso (1982), Roma 1985, pp. 174-209; Rossi Pinelli, 1986, pp. 194-201, 209-214, 218-220. Distruzione per recupero dei materiali e tutela degli edifici antichi nella Roma del Cinquecento sono discusse in P. Fancelli, *Demolizioni e "restauri" di antichità nel '500 romano*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, cit., pp. 357-403.

7. *Vita*, II, 69, 72, 73. Sui restauri a Firenze nella seconda metà del Cinquecento cfr.: M. Neusser, *Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", VI, 1929, pp. 27-42; G. Mansuelli, *Restauri di sculture antiche nelle collezioni medicee*, in "Il mondo antico nel Rinascimento" (atti del convegno), Firenze 1956, pp. 179-186; Rossi Pinelli, 1986, pp. 214-216.

8. R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, pp. 157-158. Sulla superficie trattata o levigata in statue antiche si vedano gli esempi relativi agli Uffizi ricordati da Luciano Berti (*Il restauro delle sculture*, in "Il restauro delle opere d'arte", atti del convegno (1968), Pistoia 1977, pp. 177-178).

9. B. Cellini, *Vita*, II, 87; Vasari, 1568, p. 70; R. Bianchi Bandinelli, in *Enciclopedia dell'arte antica*, III, Roma, 1960, p. 498; E. Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris 1883, p. 385. Neusser, cit., n. 12, p. 31; C. Albizzati, in *Enciclopedia Italiana*, XXIX, 1936, p. 134. Il bronzetto del Museo Archeologico a cui faccio riferimento è il numero 2284.

10. Michiel, pp. 38, 189, 238-239. Sul Vasari restauratore e distruttore di opere d'arte esiste una vasta letteratura, cfr.: A. Del Vita, *Opere distrutte e salvate da Giorgio Vasari*, in "Il Vasari", II, 1928-1929, pp. 155-156; C.A. Isermeier, *Il Vasari e il restauro delle chiese medioevali*, in "Studi vasariani", atti del convegno, Firenze 1950, pp. 229-236 (chiarisce che nel Duomo di Arezzo fu l'opposizione degli operai e dei canonici ad impedire che il Vasari sostituisse un suo ciborio all'altare gotico; mette in evidenza i motivi politici legati all'abbattimento dei tramezzi ed alla nuova sistemazione delle chiese fiorentine); Procacci, 1956 (in particolare, viene evidenziata l'importanza della fama dovuta al testo vasariano per la sopravvivenza, soprattutto nel XVIII secolo, degli affreschi Brancacci); Previtali, 1964, pp. 3-21 (sottolinea, in particolare, il relativismo storico ed il rapporto, attraverso Michelangelo, con la tradizione quattrocentesca, rapporto che non sarà più sentito dalla generazione successiva).

Data la facilità con cui nelle principali edizioni del Vasari si possono rintracciare attraverso gli indici le notizie a cui facciamo riferimento, si richiameranno solamente i passi di reperimento meno ovvio.

11. Su *Lo spasimo di Sicilia*, cfr. 1568, II, p. 79. Il Van Mander (1604, trad. 1884, pp. 100-101) riporta l'episodio di un analogo incidente a proposito della *Deposizione* di Rogier van der Weyden oggi al Prado. Il tema platonico della forza dell'arte davanti agli stessi ignoranti ("una moltitudine parte di contadini e parte di soldati") è ben evidente nel racconto che fa Benedetto Varchi della mancata distruzione del Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi, cfr. *Storia fiorentina*, X, ed. Colonia 1721, p. 292: "quando furono giunti colla rovina in luogo dove si scoperse loro il refettorio nel quale per mano d'Andrea del Sarto era dipinto un Cenacolo, a un tratto tutti quanti, quasi fossero cadute loro le braccia e la lingua si fermarono, e tacquero e, pieni d'un inusitato stupore, non vollero andare più oltre colla rovina; cagione che ancora oggi si può in quel luogo vedere, con maggior maraviglia di chi maggiormente intende, una delle più belle dipinture dell'universo". Un modo analogo di presentare l'episodio si incontra nell'edizione del 1550 (p. 765): "Grandissimo onore veramente di quest'arte, che mutissima, e senza parola, avessi forza di temperare il furore de l'armi, e del sospetto, inducendo coloro a portarle riverenza e rispetto, non essendo però genti della professione che conoscessimo la bontà sua". Ma quando il Vasari riferisce lo stesso episodio nel 1568 (II, pp. 165-166) ciò però avviene solamente grazie a "chi gli guidava e forse avendone udito ragionare".

12. Per ulteriori notizie e documentazione sulla conservazione di queste opere cfr.: J. Shearman, *An episode in the History of Conservation, in "Scritti Procacci"*, 1977, pp. 356-364; L. Vertova, in "The Burlington Magazine", 1972, p. 496; A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Roma 1929, p. 109.

13. I, pp. 96, 122-123, 168, 213.

14. II, pp. 215, 425, 439, 618, 725.

15. La tavola del Caroto col *Presepio* in San Giorgio a Verona si scrostava per il gesso mal temperato; il *San Vincenzo Ferrer* di Baccio della Porta si era tutto screpolato per essere stato lavorato "in su la colla fresca i colori freschi". Per la sfortuna del nerofumo cfr. Eastlake, 1847-1869, I, pp. 462 e 466, II, p. 174. Gettens e Stout (*Painting Materials*, New York 1942) non segnalano alterazioni peculiari del nerofumo ("lamp black").

16. II, pp. 378, 345 vedi anche p. 255, sull'uso della vernice limitato da parte del Torbido che pensava che la vernice facesse invecchiare più del dovuto le tavole, "e per ciò adoperava, lavorando, la vernice negli scuri e certi olii purgati".

17. II, pp. 537, 559-560, la copia di Fra Gerolamo Buonsignori dopo le avventurose vicende delle soppressioni e del collezionismo ottocentesco si trova attualmente nell'abbazia di Vangadizza presso Badia Polesine e contro l'opinione del Vasari è stata attribuita, con argomenti poco convincenti, a Giovan Francesco Caroto (F. Trevisani, *Restauri in Polesine*, catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 92-132).

18. II, p. 599, I, pp. 91 e 146; II, p. 529; II, p. 984. Da ragazzo, tuttavia, il Vasari si era reso colpevole di un intervento del genere lavorando con Angelo di Lorentino a ritoccare una cappella di Giovanni Toscani nel Duomo di Arezzo (I, p. 192).

19. II, p. 599. La notizia è, almeno in parte, il risultato di un equivoco, dato che prima delle statue del Rustici sulla Porta Nord si trovava un gruppo, di cui sussiste un frammento, di Andrea Pisano.

20. I, pp. 91 e 146; C.A. Isermeyer, *Die Cappella Vasari und der Hochaltar in der Pieve von Arezzo*, in "Festschrift für C.G. Heise", Berlin 1950, pp. 137-153.

21. S. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in "Journal of the Courtauld and Warburg Institutes", 1960, pp. 190-215.

22. Su opere distrutte o nascoste nel rinnovamento di edifici, cfr. anche I, p. 396; II, pp. 251, 391.

23. M.B. Hall, *Renovation and Counter Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce*, Oxford 1979.

24. A. Conti, *Frammenti pittorici in Santa Croce*, in "Paragone", n. 225, 1968, pp. 18-20.

La fama del Vasari come distruttore di opere d'arte era già viva nel Seicento quando un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze annota la notizia, che sarà ripresa da Giuseppe Piacenza nel 1817, di una sua intenzione di abbattere gli affreschi di Francesco Salviati nella Sala di Camillo in Palazzo Vecchio, per sostituirvi un proprio ciclo: cfr. il Ms.Magl. XVIII, 11 (c. 31r) della Biblioteca Nazionale di Firenze e G. Piacenza, in Baldinucci, V, 1817, nota 1 p. 223.

25. Sul tabernacolo di Porta Pinti cfr. II, pp. 159-160.

26. 1568, I, pp. 215-216; l'affresco esiste ancora nella chiesetta di Santa Maria Maddalena ad Arezzo, cfr. P.P. Donati, *Spinello: note e inediti,* in "Antichità viva", 1967, n. 2, pp. 13-14.

Vedi Vasari, I, pp. 127, 141, 180, 359, dove cita opere che non vengono salvate alla demolizione di tramezzi. Sulle opere trasportate a massello (o come semplici croste di intonaco) in questa occasione vedi, oltre al Vasari (I, pp. 388, 458, 471): Bocchi-Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze,* Firenze 1677, p. 318; M.B. Hall, *The "Tramezzo" in S. Croce, Florence and Domenico Veneziano's Fresco,* in "The Burlington Magazine", 1970, pp. 797-799.

27. Vasari, 1568, II, p. 17; Mengs, 1783, pp. 155-156; C. Ricci, *Correggio,* Roma 1930, p. 147; A.O. Quintavalle, *La R. Galleria di Parma,* Roma 1939, p. 113; A.O. Quintavalle, *Un disegno del Correggio scoperto nello stacco dell'affresco dell'Incoronata,* in "Bollettino d'Arte", 1937-1938, pp. 80-88; C. Gould, *The Paintings of Correggio,* London 1976, pp. 246 e 268. Le notevoli capacità tecniche nell'allacciamento di muraglie, evidente per le calotte del Correggio, sono attestate dal Vasari anche quando ricorda il progetto del re di Francia (Luigi XII) di trasportare nel suo paese la *Cena* di Leonardo (II, pp. 6-7).

28. F. Cavazzoni, in *Una guida inedita del Seicento bolognese,* a cura di R. Varese, in "Critica d'arte", n. 108, 1969, p. 25. Il putto dell'Accademia di San Luca ha i requisiti per essere stato staccato in antico, cfr. Pico Cellini, *Il profeta Isaia di Raffaello e il putto dell'Accademia di San Luca,* in "Bollettino d'Arte", 1960, pp. 93-95, che richiama l'accenno del Vasari (1568, II, p. 73) ad una prima stesura dell'affresco iniziata invece che sul pilastro in una cappella.

29. I, p. 192, II, pp. 356-357.

30. I, p. 124; II, pp. 366-367. Per il disegno di Perino che mostra la decorazione destinata a questa Madonna (Berlin, Staatliche Museen, K.d.Z. 5166), cfr. E. Parma Armani, *Perino del Vaga,* Genova 1986, p. 332.

31. Per esempi di opere citate per l'interesse storico di ritratti ecc. cfr. Vasari, 1568, I, pp. 161-162, 257, 258, 354-355, 361.

32. E. Muntz, *Le Musée de portraits de Paul Jove,* in "Mémoires de l'Academie des inscriptions et belles lettres", XXXVI, parte II, 1900, pp. 294-343; A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia-Catalogo-I dipinti,* Roma 1948, pp. 3-4, P.O. Rave, *Das Museo Giovio zu Como,* in "Miscellanea Bibliothecae Haertzianae", 1961, pp. 275-284; M. Gianconcelli, *L'antico museo di Paolo Giovio in Borgovico,* Como 1976; P.L. De Vecchi, *Il museo gioviano e le verae imagines,* in "Omaggio a Tiziano", catalogo della mostra, Milano 1977, pp. 87-93. In questo senso, è interessante un *Michele di Lando,* una tavoletta di buona qualità che sembrerebbe da attribuire a Perino del Vaga, fra quarto e quinto decennio del Cinquecento, uno degli esempi più antichi della moda gioviana per i ritratti tolti da pitture antiche che ho pubblicato a p. 62 di Conti, 1973. La serie dei ritratti del Giovio prima che da Cristoforo dell'Altissimo per Cosimo I (Vasari, 1568, II, pp. 868-869) viene copiata da Bernardino Campi per Giulia Gonzaga, cfr. A. Lamo, *Discorso intorno alla Scoltura ed alla Pittura,* Cremona 1584, p. 53.

33. I primi danni alla Volta Sistina possono risalire all'incendio che distrusse parte del tetto nel 1544, cfr. A.M. Corbo, *Documenti romani su Michelangelo,* in "Commentari", 1965, pp. 115-116. Sui vari interventi finora noti cfr.: Celio, 1638, p. 33; Steinmann, 1901-1905, II, pp. 757-763 (si noti però che il "mundator" ricordato il 18 agosto 1557 è un semplice appaltatore delle pulizie) e p. 783; E. Steinmann, *Zur Restauration der Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle,* in "Museumskunde", 1905, pp. 226-229; G. Mancini, *Modo tenuto per rinettare le pitture della Cappella di Sisto nel Palazzo Vaticano,* in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 7-8, 1951, p. 99; E. Camesasca, in R. Salvini, *La Cappella Sistina in Vaticano,* Milano 1965, pp. 152, 187; G. Colalucci, in *The Sistine Chapel. Michelangelo rediscovered,* London 1986, pp. 262-263 (deduzioni sugli interventi eseguiti dai primi restauratori della Volta Sistina, interpretando le notizie documentarie secondo i criteri che lo guidano nel discusso intervento che va conducendo sugli affreschi michelangioleschi).

Su Domenico Carnevale da Modena (1524-1579; a Roma fra il 1566 ed il 1572) cfr. A. Lugli, *Carnevale, Domenico,* in *Dizionario biografico degli Italiani,* XX, 1977; Conti, 1986, pp. 77-81 e 169, e, per ulteriori attribuzioni, C. Strinati, *Marcantonio dal Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma,* in "Antichità viva", 1976, n. 3, p. 19; le notizie sulla sua integrazione alla Volta Sistina risalgono a Giovanni Bottari, in Vasari, *Vita di Michelagnolo Bonarroti,* Roma 1760, pp. 176-177 e Bottari, 1759-1760, II, pp. 360-361. Il Tolnay (*Michelangelo,* II, *The Sistine Ceiling,* Princeton 1945, ed. 1949, p. 30 e nota 11 p. 133) individua come rifacimento di Domenico Carnavale la mano sinistra dell'Eterno nella *Separazione della terra dalle acque;* per i motivi per cui l'ipotesi sembra però da escludere, rimando a Conti, 1986, p. 78.

Un caso di importanza analoga sarebbe stato il rifacimento di Lorenzo Sabatini ricordato da Gaspare Celio per l'*Incoronazione di Carlo Magno* nella Stanza dell'Incendio (1638, p. 37); si tratta invece di un errore di informazione, o di un'attribuzione fatta dal Celio a cui la figura appariva, probabilmente, tanto vicina allo stile del Sabatini da considerarla sua. Nessun restauro veniva notato dal Cavalcaselle (Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, pp. 58-59); cfr. adesso F. Mancinelli, *Raphael's 'Coronation of Charlemagne' and its cleaning,* in "The Burlington Magazine", 1984, p. 404.

34. L. Dolce, 1557, in Barocchi, 1960-1962, I, p. 151; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, p. 312; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo,*

Bâle 1942, pp. 112 e 213; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano*, Milano 1944, nota 45 p. 123; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, nota 104 p. 147. Le varie ipotesi di identificazione, aleatorie dopo che tanti restauri si sono succeduti sugli affreschi delle Stanze, in genere sono state suggerite dalla vicinanza di un camino ad uno o all'altro degli affreschi.

35. Sulla provenienza dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo cfr. quanto osservo nel catalogo *Palazzo Vecchio*, 1980, pp. 248 e 301. Sul Sogliani vedi Vasari, 1568, II, p. 190; sul Bronzino destinato alle monache della Concezione, L. Berti, *Un ritrovamento: la "Concezione" del Bronzino*, in "Rivista d'Arte", 1951-1952, pp. 191-193. Il Vasari ricorda anche che Ridolfo del Ghirlandaio aveva finito un panno azzurro in una *Madonna* di Raffaello destinata a Siena e che spesso è stata identificata con la *Bella Giardiniera*, identificazione da escludere, cfr. *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 83.

36. Sul problema e le relative testimonianze cfr. Barocchi, 1962, III, nota 563, pp. 1254-1297, nota 585, pp. 1377-1390, IV, nota 659, pp. 1614-1617; per aspetti più specifici sull'esecuzione dei ritocchi cfr. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 144-145; C. de Tolnay, *Michelangelo*, V, *The final Period*, Princeton 1960, pp. 98-99; Camesasca, cit., p. 239; R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 17-45.

37. M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980, p. 169.

38. Biagetti-De Campos, 1944, pp. 141-142, 146; Camesasca, cit., pp. 239-240. Si deve anche ricordare che il pavimento del presbiterio venne rialzato fra il 1578 ed il 1585 distruggendo la parte inferiore, priva di figure dell'affresco; per la striscia che andò perduta nel *Giudizio Finale* si confrontino l'incisione di L. Vaccari (ibidem, p. 133) e la copia del Venusti del 1549 a Capodimonte.

39. Vasari, 1568, II, pp. 683, 760-761; Celio, 1638, pp. 16, 101.

40. Cfr. Calì, cit., pp. 138-141 in particolare. Cfr., adesso, le importanti osservazioni di Romeo Di Maio, *Michelangelo e San Carlo*, in "Prospettiva", n. 43, 1985, pp. 57-58.

41. Sul problema della fortuna dei primitivi dal Cinquecento all'Ottocento cfr. Previtali, 1964.

42. G. Paleotti, *Discorso sopra le immagini sacre e profane*, Bologna 1582, in Barocchi, 1960-1962, II, pp. 199-200; il passo è richiamato da Francesco Abbate nell'introduzione alla bella antologia del 1965.

43. Vedi la discussione per la ridipintura analoga (anche se interessò la tavola di un primitivo) nell'*Annunciazione* di Andrea di Nerio da parte di Anna Maria Maetzke in *Arte nell'Aretino*, catalogo della mostra (Arezzo 1974-1975), Firenze 1974, p. 56.

44. Celio, 1638 (anastatica a cura di E. Zocca, Milano, 1967), pp. 16, 27, 37, 39, 43, 65-66, 86-87, 92, 101, 117 (cfr. Abbate, 1965, pp. 46-47). Cfr. F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957, pp. 67-71; Abbate, 1965, pp. 38-44. Sulla pala di Giulio Romano (oggetto di numerosi e successivi restauri) cfr. A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, pp. 81 e 117.

45. Baglione, 1642, p. 318; Abbate, 1965, p. 39. Su Biagio Betti cfr. la voce di M. Chiarini, in *Dizionario biografico degli Italiani*, IX, 1967, pp. 712-713. La tela dell'Angelico della Minerva è pubblicata in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* (atti della cosiddetta "Commissione Franceschini"), Roma 1967, III, tav. CCVIII. Per altri restauri all'Angelico che possono rivelare anche interessi devozionali cfr.: A. Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 5-7; J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, London 1974², pp. 193, 197.

46. A Bruges, ad esempio, in un *Giudizio Finale* di Jan Provost, un pittore di buon respiro come Pieter Pourbus fra il 1549 ed il 1550 nasconde alcune figure di religiosi, tormentati con le pene grottesche degli inferni fiamminghi dei primi anni del secolo. Con editti del 1540 e 1550 Carlo V condannava infatti, assieme a quelle dei santi, anche le immagini irrispettose del clero. Cfr. Marijnissen, 1967, II, nota 30 p. 339; per altri episodi relativi alla pittura fiamminga cfr. Conti, 1973, p. 216.

47. Del Molano cfr. *De Historia Ss. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Lovanii 1594, II, XLIII (cfr. Abbate, 1965). Cfr. la citazione da Atanasio, estremamente significativa per l'atteggiamento di Controriforma verso le pitture: "Quando ea quae in tabulis picta sunt, cum figura per sordes et situm deleta fuerit, necessarium est ut denuo pingatur et reficiatur, modo talis sit ut adhuc renovari in eadem materia et tabulis possit: nam per eandem formam et materiam in qua depingitur, non destruitur verum potius in eo quod ante fuit consentit".

48. G.C. Coulton, *Art and Reformation*, Cambridge 1953²; R.H. Bainton, *The Reformation of the Sixteenth Century* (1952), trad. Torino 1967, p. 85; per esempi di opere salvate dalle distruzioni iconoclaste cfr. brevemente N. Von Holst. *Creators Collectors and Connoisseurs*. London 1967, p. 78.

49. Van Mander, 1604, trad. 1884, I, pp. 53, 62, 90, 109, 160, 355, 356, 403; Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, II, pp. 238, 271, IV, p. 11.

50. F. Borromeo, *De pictura sacra*, Mediolani, 1625, lib. I, capp. V, VI, XIII; O. Lelenotti da Fanano - B. Prenetteri [G.D. Ottonelli - P. Berrettini], *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, Firenze 1652, p. 295; Borghini, 1584, p. 116; Mancini, 1956, p. 143.

51. Borghini, 1584, p. 396. Esempi di ritratti del Puligo di questo genere si individuano anche negli indici di Berenson (*Italian Pictures of Renaissance-Florentine School*, London 1963, tavv. 1413, 1414); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, pp. 713-714. Ultimamente sul ritratto di Raffaello cfr. C. Bon Valsassina, in *Raffaello nelle raccolte Borghese*, catalogo della mostra, Roma 1984, p. 25.

Capitolo III
Alcune tradizioni locali in Italia

1. Rimando alla prima edizione di questo volume per una discussione più particolareggiata degli esempi di restauro e ridipintura ricordati dal Malvasia ed, in genere, dalla tradizione bolognese. Per le traslazioni di immagini cfr. Malvasia, 1686, pp. 67, 253, 299. Un nucleo cospicuo di immagini trasportate fu raccolto nel Chiostro delle Madonne del cimitero della Certosa dalle chiese soppresse negli ultimi anni del Regno Italico, su di esse cfr. I. Massa, *Le Madonne della Certosa di Bologna*, in "Strenna storica bolognese", XX, 1970,

pp. 129-157; G. Guidicini, Ms. Gozzadini 269 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (fascicolo di aggiornamento fino al 1814, c. 31).

2. Sul gusto dei primitivi nel Malvasia cfr.: 1678, I, p. 26; R. Longhi in "Paragone", n. 5, 1950, pp. 23-24; Previtali 1964, pp. 53-59; F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra, Bologna 1970, p. 29; nel 1678 (I, p. 27) lamenta la "baldanzosa goffaggine" degli imbianchini che, con una certa malignità, si compiacciono di cancellare le opere degli antichi e valenti artefici; nel 1686 (p. 93) lamenta che "con tanto danno dell'arte" fossero state murate le arche affrescate sotto il portico di San Giacomo Maggiore.

3. 1678, II, p. 51; cfr. anche pp. 24, 28-29; 33, 43, 50; Malvasia, 1686, pp. 40, 204, 247, 291, 312; C. Celano, 1692, II, p. 92. Per esempi di ritocchi da parte di altri artisti bolognesi, cfr.: Malvasia, 1678, I, pp. 196, 355, 357, II, p. 8; F. Baldinucci, *Lettera di F.B. fiorentino... nella quale si risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura...*, 1681, in *Opere*, III, Milano, 1809, p. 333; *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 71. Per la citazione di San Cipriano nel Bottari, cfr. 1754, p. 244.

4. Per i molti passi del libro di conti del Guercino in cui si ricordano ritocchi e restauri (pubblicato a pp. 307-343 del secondo volume dell'edizione del 1841 della *Felsina pittrice*), vedi Conti, 1973, pp. 218-219, particolarmente significativi sono i ricordi del 30 aprile 1643, del 14 luglio 1652 (ritocco del Tiziano per il cardinal Cibo con "la Madonna con San Giuseppe"), del 2 settembre 1662, sull'aggiunta della figura della Vergine nel quadro con San Filippo Neri alla Madonna di Galliera. Cfr. inoltre: F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657, pp. 74, 115; Malvasia, 1678, II, pp. 42, 263, 265, 267, 271; Malvasia, 1686, pp. 48-49; note in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, nota 2, p. 310; *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra, Cento 1967, n. 9 (radiografie che hanno confermato l'esistenza di una prima stesura della testa di Cristo nella *Cattedra di San Pietro*), n. 16 (ridipinture rimosse del *Cristo risorto che appare alla Madre*, probabilmente quelle annotate il 5 settembre 1653 nel libro di conti del Guercino); J. Plesters, in *Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, Bologna 1968, pp. 59-62; D. Mahon, in *Il Guercino*, catalogo della mostra, Bologna 1968, nn. 28 e 63.

Sull'*Immacolata Concezione*, già a Dresda, cfr.: Malvasia, 1678, II, p. 267; J.C. Calvi, in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, p. 294; note in Malvasia, 1841, II, nota 51 p. 294; A. Mezzetti, *Dosso e Battista ferraresi*, Milano 1965, pp. 79-80; F. Gibbons, *Dosso and Battista Dossi*, Princeton 1968, pp. 238-239.

5. Bellori, 1672-1696, p. 10; Malvasia, 1678, II, pp. 12, 55-56, 64; Baldinucci 1681-1728, ed. 1845-47, IV, p. 28.

6. Malvasia, 1678, II, p. 182 (lettera di Francesco Albani del 1653 sul restauro di un proprio dipinto danneggiato in un tentativo di furto); Malvasia, 1686, p. 86 (Felice Cignani, cfr. A. Ottani Cavina, in *Il tempio di San Giacomo*, Bologna 1967, nota 30 p. 131); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 323 (Antonio Burrini); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1776, p. 111 (Leonello Spada); *Le pitture di Bologna*, Bologna 1792, p. 12 (Madonna di Galliera risarcita dal Cavalier Franceschini).

7. O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1941, p. 95. Per i cattivi effetti del clima di Napoli cfr. C. Celano, 1692, I, pp. 267, 277; III, pp. 20-30, 123; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 85, 126-127; II, pp. 276, 304.

8. De Dominici, 1742-1743, I, p. 192. Caratteristiche analoghe presentano altri interventi ricordati dal De Dominici, cfr.: I, pp. 172-173, 190-191, 194; II, p. 157. Per adattamenti e restauri (compresi trasporti a massello) di carattere devozionale vedi: Celano, 1692, I, p. 272; II, pp. 43, 207; III, pp. 78-79, 82; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 84-85, 191, 195; II, pp. 60, 61, 161, 196, 324; III, pp. 107, 442, 458. Per opere che hanno subito restauri di aggiornamento devozionale cfr.: *III mostra di restauri*, Napoli 1953-1954, n. 3; *IV mostra di restauri*, Napoli 1960, pp. 51-53.

Un caso verificabile ci fa tuttavia presente che il De Dominici poteva spiegare attraverso l'ipotesi di vari ritocchi situazioni stilistiche che non gli erano familiari, come fa per la *Crocifissione* di Domenico Fiasella in San Giorgio dei Genovesi (II, pp. 300-301; cfr. R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 282; F. Bologna *Caravaggio 1610*, in "Prospettiva", n. 23, 1980, pp. 38-39).

9. Escluso la *Tortura* e la *Decapitazione di San Gennaro* (*IV Mostra di restauri*, cit., pp. 71-72) del Caracciolo, devo l'identificazione delle antiche ridipinture sui quadri della Certosa di San Martino ad Antonio De Mata che li restaurava quando preparavo l'edizione del 1973 di questo volume, figura di amico il cui ricordo resta tuttora vivissimo in chi l'ha seguito nei suoi lavori. Alcuni esempi furono commentati da R. Causa, *Musei Napoletani: restauri a San Martino*, in "Arte illustrata", n. 39-40, 1971, pp. 17-27; una richiesta avanzata nel 1638 al Lanfranco di ritoccare le proprie opere ad libitum del priore ci aiuta a capire lo spirito di questi rifacimenti sui dipinti della Certosa (cfr. N.F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel tesoro di S. Gennaro*, in "Archivio storico per le provincie napoletane", 1885, pp. 441-442 e 457-458). Sul *San Michele* di Marco Pino cfr. *III Mostra di restauri*, cit. n. 9.

10. Sul Lanfranco vedi: Bellori, 1672, ed. 1976, pp. 388-390. De Dominici, 1742-1743, III, p. 50.

Per Luca Giordano, cfr.: Bellori, 1672, p. 379; Passeri, 1673, pp. 161-162; Celano, 1692, III, pp. 8-9; De Dominici, 1742-1743, III, pp. 142 (nota in margine), 345, 430; Cochin, 1758, I, pp. 170-171; A. Griseri, *Luca Giordano "alla maniera di..."*, in "Arte antica e moderna", 1961, pp. 417-438; O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, p. 125 e nota 22 p. 132; II, pp. 182, 217; Ferretti, 1981, pp. 137-138, 142; E. Schleier, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1985, n. 2137, pp. 333-336.

11. De Dominici, 1742-1743, II, p. 296; III, pp. 536, 546-547, 553-554.

12. *III Mostra dei restauri*, cit., nn. 18-19; un caso analogo di ingrandimento eseguito con frammenti di altri quadri è segnalato in G. Previtali, *Frammenti di Tanzio a Napoli*, in "Paragone" n. 229, 1969, pp. 42-45; un esempio signi-

ficativo di eccessiva confidenza con dipinti di pregio è quello di *San Vito* dei Santi Marcellino e Festo ricavato da una *Venere e Marte* di Battistello nascondendo, con opportune ridipinture che dovrebbero risalire alla prima metà dell'Ottocento, la figura della dea (cfr. *Civiltà del Seicento*, cit., n. 2.24, pp. 210-211). Sul rispetto portato dal Solimena alle opere di altri professori, cfr.: De Dominici, 1742-1743, III, p. 431, 589, 595; F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 260-261; Ferrari-Scavizzi, cit., I, pp. 187-188.

13. De Dominici, 1742-1743, I, p. 199 (autore del rifacimento era Filippo Andreoli, cfr. P. Giusti - P. Leone de Castris, *Forastieri e regnicoli*, Napoli 1985, p. 228). Per l'atteggiamento davanti alla perdita o alla dispersione di pitture antiche, cfr. Celano, 1692, I, pp. 163-164; De Dominici, 1742-1743, I, pp. 33-34; II, pp. 40, 55.

14. B. De Dominici, *Vita di Luca Giordano*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1728, pp. 391-392; De Dominici, 1742-1743, I, p. 126; II, pp. 289-291; III, pp. 448-449; Ghelli, 1788, pp. 276-277 (Giacomo Di Castro ricordato come Giacomo Costa); S. Ortolani, *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Napoli 1938, p. 74; M. Cagiano de Azevedo, *Una scuola napoletana di restauro nel XVII e nel XVIII secolo*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 1, 1950, pp. 44-45; R. Causa, *Opere d'arte del Pio Monte di Misericordia*, Cava dei Tirreni-Napoli 1970, pp. 35-37.

15. A. Allori, *Ragionamenti delle regole del disegno*, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Palatino E.B. 16.4 cc. 33v-34r. (il passo mi fu gentilmente segnalato da Detlef Heikamp); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, I, pp. 441-442, 496; Forni, 1866, pp. 435-439. Una nuova pulitura degli affreschi del Ghirlandaio è ricordata dal Bottari, 1730, nota 2 p. 281. Alessandro Allori nel 1582 fa un consuntivo dei lavori che ha compiuto a Poggio a Caiano ed annota i suoi interventi sugli affreschi di Andrea del Sarto, Franciabigio e Pontormo, in quest'ultimo rifa "l'aria" ed è interessante constatare che annota come rifacimento l'ampliamento a cui sottopone i primi due con un atteggiamento, quasi, da restauratore di sculture, che non differenzia il rifacimento di una parte perduta da un ampliamento con qualcosa che comunque non esisteva, ma che lo obbliga ad accompagnare la maniera e la "grazia" dell'opera (*I ricordi di Alessandro Allori*, a cura di I.B. Supino, Firenze 1908, pp. 28-29).

Per altri episodi e commenti significativi cfr.: Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, p. 86; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, II, note pp. 82 e 86; G. Milanesi, I, 1878, note pp. 381, 514; II, 1878, nota p. 8; Lupi, 1909, pp. 55-59; Papini, 1909, p. 451; *Mostra di Luca Signorelli*, Cortona-Firenze 1953, p. 109; W. Mostin-Owen, rec. alla *Mostra di Luca Signorelli*, in "The Burlington Magazine", XCV, 1953, p. 274.

16. A. Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma 1929, pp. 136 e 255; Conti, in "Paragone", n. 223, 1968, pp. 11-13. La ridipintura delle lacune della *Madonna delle Arpie* doveva però essere stata ripresa quando la tavola entrò nella collezione del Gran Principe Ferdinando di Toscana nel 1704.

17. Abbate, 1965, pp. 42-43. Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 436-437; V, p. 353.

18. Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 441-442; Bottari, 1730, p. XII.

19. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, *ad vocem;* cit. da Gombrich, 1962, p. 52.

20. Celio, 1638, p. 40; Baldinucci, 1681-1728, ed. cit., III, pp. 447-448, 449; L. Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pisa 1898, p. 155; J. Shearman, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, p. 272.

21. Baglione, 1642, p. 146 (sulle vicissitudini di questa tavola cfr. oltre al Celio citato a p. 54, J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima, die Deutsche Nationalkirche in Roma*, Rom 1909, nota 1 p. 101; Corbo, 1969, p. 242).

22. Malvasia, 1678, II, pp. 269-270; Bellori, 1672 e 1672-1696, ed. 1976, pp. 382, 512-513; Baglione, 1642, p. 124. La notizia di Federico Zuccari che pulisce le *Nozze Aldobrandine* si ricava dalla sua *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607, libro I, p. 37.

23. G. Marino, in Abbate, 1965, pp. 45-46; Mancini, 1956, pp. 145, 185, 285.

24. Bellori, 1672, ed. 1976, p. 96 (sul quadro, perduto, cfr. D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971, II, p. 59; M. Chappell, *Missing Pictures by Ludovico Cigoli*, in "Paragone", n. 373, 1981, p. 85; M. Chappell, *Ludovico Cigoli and Annibale Carracci*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, p. 140); Passeri, 1673, p. 193 (sull'attività del Caroselli nello stile di altri pittori cfr. Ferretti, 1981, p. 139); Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, p. 27, V, p. 206; Pascoli, 1730-1736, II, p. 67; V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 282. Per notizie di altri restauri eseguiti a Roma cfr.: De Dominici, 1742-1743, III, pp. 533-534 (Paolo De Matteis che rifa una delle *Sibille* di Filippino Lippi nella volta della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva, cfr. C. Bertelli, *Il restauro della cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", 1965, pp. 145-195); Titi, 1763, I, pp. 131, 191; Piacenza, VI, 1820, p. 439, nota 1; J. Hess, in Passeri, 1673, ed. 1934, note 2 p. 51, 1 p. 294, 10 p. 298, 6 p. 309 (Raffaello Vanni restaura nel 1662 varie pale d'altare in San Pietro).

25. Il Bottari (1759-1760, II, nota 1 p. 470) osservava che il *Polifemo* di Sebastiano del Piombo era stato rifatto da "un pittore dozzinale", mentre il Cavalcaselle (1882-1885, II, nota p. 242) per alcuni ritocchi nell'adiacente *Galatea* di Raffaello ricordava Giampaolo Marescotti, autore delle decorazioni sui pilastri della Sala dei Pianeti. Sul restauro recente cfr. A. Mignosi Tantillo, *Restauri alla Farnesina*, in "Bollettino d'Arte", 1972, pp. 33-43; A. Angelini, *La Loggia della Galatea alla Villa Farnesina a Roma*, in "Tecnica e stile, esempi di pittura murale del Rinascimento italiano", Cinisello Balsamo 1986, pp. 95-101. Per la lettera di Fabio Chigi sul restauro alle *Sibille* di Raffaello cfr. Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota p. 252; i danni di una pulitura che avevano fatto desistere Giacomo Frey da incidere l'affresco sono ricordati dal Bottari, 1754, nota p. 245. I danni dei copisti sono ricordati anche per un piccolo rame di Annibale Carracci, cfr. Bellori, 1672, ed.

1976, p. 95.

26. Le postille del Bellori sono riprodotte nell'anastatica del Baglione a cura di Valerio Mariani (Roma 1935, pp. 383, 402).

27. G. Bottari in Borghini, 1584, ed. Firenze, 1730, pp. VII-XVI; U. Procacci, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in "Rivista d'Arte", 1955, pp. 229-249; in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 23-24, pp. 131-145.

28. Vedi sopra, nota 15, per gli interventi sugli affreschi nel Camposanto di Pisa. Sul Veracini cfr.: F.M.N. Gabburri, ms. Palatino E.B. 9.5 della Biblioteca Nazionale di Firenze, vol. I, p. 270; G.M. Mecatti, *Notizie istoriche riguardanti il Capitolo [...] di Santa Maria Novella*, Firenze 1737, pp. 29-36; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Firenze 1754-1762, I, pp. 63, 322; III, pp. 88, 92; IV, pp. 138, 200; VII, p. 65; VIII, p. 313; X, p. 340; I.M. Cigna, ms. B 5 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, cc. 54r., 54v., 70v. (restauri sugli affreschi di Giovanni Balducci, 1747, e la *Caduta di San Paolo* del Domenichino nel Duomo di Volterra); Lanzi, 1809, I, p. 281. G. Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, Firenze 1840, p. 311; [F. De Boni], *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, p. 1069; M. Marangoni, *La pittura fiorentina del Settecento*, in "Rivista d'Arte", 1912, pp. 61-102, R. Offner, *Corpus of Florentine Painting*, sect. III, vol. IV, New York 1934, pl. LIII; Thieme-Becker, 1940; M. Ciatti, *Una sconosciuta tavola antica ed un restauro del 1753*, in "Rivista d'arte", 1984, pp. 373-376. Per una discussione più particolareggiata di questa bibliografia rimando a pp. 222-223 della prima edizione di questo volume.

29. R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958, II, pp. 45-46; M. Gregori, *Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini*, Milano 1965, p. 5; M. Boskovits, *Giovanni da Milano*, Firenze 1966, p. 38; L. Vertova, *Restored Works of Art in Florence*, in "The Burlington Magazine", 1972, p. 499. I punzoni, tipici di Giovanni da Milano, del *Redentore* della cappella Rinuccini sono stati esaminati da Erling Skaug, il quale evidenzia, giustamente, anche il carattere incompiuto del tondo, cfr.: *The Rinuccini Tondo*, in "Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte" (1976), Firenze 1981, pp. 333-339.

30. Notizie sul Cigna si trovano in: F.M.N. Gabburri, ms. cit. Bibl. Naz. Firenze, vol. III, p. 1725; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, p. 457 e nota 2 pp. 457-458. Milanesi, III, 1878, nota 2 p. 273; K. Busse, in Thieme-Becker, 1912; M. Davies, *National Gallery Catologues. The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 479-480; *The National Gallery January 1965-December 1966*, London 1967, pp. 55 e 117 in *Mostra del restauro*, catalogo, Pisa 1971, n. 10, p. 47. Un altro possibile intervento del Cigna sul Signorelli è descritto nel catalogo *Momenti d'arte a Volterra*, Volterra 1981, p. 26.

A date più avanzate, verso il 1788, si può segnalare l'ampliamento in stile dell'*Assunzione* di Bartolomeo della Gatta in San Domenico a Cortona, che tuttavia non raggiunge le capacità di imitazione degli antichi maestri dimostrate dal pittore volterrano; cfr. A.M. Maetzke, in *Arte nell'Aretino*, catalogo della mostra, Arezzo 1979, pp. 51 e 54.

31. R. Pallucchini, *Mostra di Giovanni Bellini*, Venezia 1949, nn. 40 e 50; G. Mariachier, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957, p. 45; E. Merkel, *Una ricerca per frate Antonio Falier da Negroponte*, in "Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 45-47; l'attribuzione tradizionale del rifacimento della *Pietà* di Palazzo Ducale al Farinati è adesso giustamente messa in discussione da Loredana Olivato (1974, nota 8 p. 15).

32. V. Moschini, *Nuovi aspetti di opere famose*, in "Bollettino d'Arte", 1949, pp. 165-166; R. Longhi, *Ritorni e progressi su Alvise*, in "Paragone", n. 229, 1969, p. 39, in *Opere complete*, X, Firenze 1978, pp. 149-150. Per i rifacimenti citati dallo Zanetti, vedi 1733, pp. 153 (cfr. Marconi Moschini, 1962, pp. 34-35), 394, 455.

33. Nel 1560 quattro teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista venivano anche sottoposti ad una pulitura. Cfr.: N. di Carpegna, *Il restauro dei Carpaccio di S. Giorgio degli Schiavoni*, in "Arte Veneta", 1947, pp. 67-68; Marconi Moschini, 1955, pp. 57, 96; Marconi Moschini, 1962, pp. 165-168.

34. Merrifield, 1849, pp. 643-646; il manoscritto del Volpato della Biblioteca Remondiniana di Bassano è datato dalla Merrifield poco dopo il 1670, cfr. pp. 721-725 e pp. 751-753; oltre ai passi riportati nel testo vedi, in particolare, le osservazioni sulle imprimiture e la loro conservazione a pp. 731 e 733.

35. Come orientamento sull'ingresso delle pale da altare nelle collezioni principesche si tenga presente che quello delle tavole di Andrea del Sarto a Firenze avviene con Maria Maddalena d'Austria (quindi, entro il 1631), quella dei Correggio nella Galleria di Modena fra il 1638 ed il 1649 (Venturi, 1882, pp. 225-230). Sulle vicende che portano allo smembramento della Pala di San Cassiano cfr.: *Kunsthistorisches Museum - Gemäldegalerie*, I, Wien 1965, pp. 2-3; C. Ridolfi, 1648, I, p. 120, sul frammento di Palma il Vecchio.

36. Sui furti cfr.: C. Ridolfi, 1648, I, p. 128; (il paese dello *Sposalizio di Santa Caterina* del Lotto a Bergamo viene tagliato e rubato da un soldato francese); Brandolese, 1795, pp. 249-250 (cfr. E.A. Safarik, *Torzo Veronesova vrocholnéhodila v Narodni galerii v Praze*, in "Umeni", 1964, pp. 387-413 sul restauro del frammento di Praga); M. Boschini, *Breve instruzione*, in Boschini, 1660, ed. Venezia-Roma 1966, pp. 716-717; G.B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, pp. 251-253; Ferretti, 1981, pp. 148-149 (cfr. ivi, pp. 149-150, anche il problema dei simulati furti e delle copie che sostituiscono in loco gli originali).

37. Boschini, 1660, pp. 501-502; Zanetti, 1733, p. 416; Ferretti, 1981, pp. 142-145. Su quello del Vecchia ed altri restauri alla Pala di Castelfranco cfr.: A. Morassi, *Giorgione*, Milano 1942, pp. 76 e 165 (innesti di tela considerati cinquecenteschi dal Pellicioli durante il restauro del 1934); N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, Roma 1964, p. 135 (restauro di Antonio Medi nel 1731); G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del Duomo... di Castelfranco*, Castelfranco 1965, pp. 26-29; *La pala di Castelfranco Veneto*, catalogo della mostra, Milano 1978

(cfr., in particolare, L. Lazzarini a p. 48 per la datazione del colore trasferito sugli innesti di tela); Merkel, 1981.

38. Boschini, 1660, pp. 584-586.

39. G. Fogolari, 1937, p. 166 (il quadro è poi identificabile con una *Circe* della lettera dell'11 aprile 1699).

Capitolo IV
I quadri da galleria

1. L. de Laborde, *La Renaissance des arts a la Cour de France*, Paris 1858, pp. 403-404; A. Venturi, *Quadri in una cappella estense nel 1586*, in "Archivio storico dell'Arte", 1888, p. 426; R. Longhi, *Risarcimento di un Mantegna* (1934), in *Me pinxit e questi caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 72; J.W. Goodison, *George Gower, Serjeant Painter to Queen Elisabeth*, in "The Burlington Magazine", 1948, nota 15 p. 264; Kurz, 1962, pp. 56-57.

2. Turquet de Mayerne, in Berger, 1901, p. 124; R. e S. Redgrave, *A Century of British Painters*, London 1866, ed. 1947, p. 4 (cfr. anche a p. 5 il bel ricordo della *"domestic picture cleaning"* compiuta da artigiani ambulanti che si spostavano da una *"country house"* all'altra); C. Justi, *Velazquez e il suo tempo* (1888), trad. Firenze 1958, pp. 462-463, nota 2 p. 710; Stübel, 1926, nota 4, p. 125; H. Tietze - E. Tietze Conrat, *Der junge Dürer*, Augsburg 1927, p. 47 (cfr. H. Tietze, *Genuine and False*, New York 1948, pp. 26-27 per la figura di Sant'Eustachio dell'*Altare Paumgartner* con le ridipunture del Fischer); J. Moreno Villa, *Como son y como eran unos Tizianos del Prado*, in "Archivio Español de arte y arqueologia", IX, 1933, pp. 113-116.

3. Salvo diversi rimandi, per tutti i dipinti delle collezioni reali francesi ed i loro restauri si veda l'Engerand (1899), i cui indici analitici permettono facilmente di risalire alle varie opere. Cfr. inoltre: B. Lepicie, *Catalogue Raisonné des Tableaux du Roy*, II, Paris 1754, p. 221; Engerand, 1900; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 36-37; K. Clark, *The Nude*, Harmondsworth, 1956, ed. 1964, pp. 80-83; G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, p. 224. Per l'Algarotti, cfr. la lettera del 10 agosto 1756 in Algarotti, 1781, VII, p. 51.

4. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, IX, Firenze 1761, p. 28; G. Della Valle, in Vasari, *Vite*, V, Siena 1792, nota pp. 326-334; Fogolari, 1937 (p. 175 per la lettera citata); M. Chiarini, in *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra, Firenze 1969, pp. 63-65; *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 42-49. Il Cavalcaselle (1882-1885, I, nota 1 p. 403) nota ritocchi e velature sulla *Madonna del baldacchino*, adesso non sono però identificabili e la tavola, incompiuta, si mostra in uno stato di conservazione eccezionalmente buono.

5. G. Tassi, note a F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, nota 1 p. 101 e nota 2 p. 102; Pasta, 1775, pp. 9-10; ed. Longhi, 1964, p. 50.

6. M. Dvorák, *Francesco Borromini als Restaurator*, in "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K.K. Zentralkommission", I, 1907; A. Blunt, *Borromini*, London 1979, pp. 141-154; P. Portoghesi, *I monumenti borrominiani della Basilica Lateranense*, in *Borromini nella cultura europea*, Bari 1982, pp. 325-383.

7. In Abbate, 1965, pp. 45-46, cfr. p. 72.

8. In Berger, 1901, pp. 124-128, 322, 324-326, 338.

9. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, p. 603; Cavalcaselle - Crowe, 1877, II, nota p. 319; Engerand, 1899, p. 71 in particolare (materiali pagati alla vedova Lange per la foderatura della *Venere del Pardo* "colle, sable et marouf": V. Golzio, *Documenti... nell'archivio Chigi*, Roma 1939, p. 290; Olivato, 1974, pp. 21-23 e 105 (ivi, p. 98, un accenno all'uso di tele nel restauro nella supplica di Pietro Vecellio del 1608, da tenere presente per individuare le origini della foderatura ma la cui interpretazione resta problematica).

10. Richardson, 1728, (I ed. 1722), I, pp. 125-126. La tavola di Fra' Bartolomeo fu trasportata su tela dal Fouque nel 1806 (Emile Mâle, 1979, pp. 241-242).

11. Boschini, 1660, p. 8, oltre al ricordato passo su Pietro Vecchia; A. Félibien des Avaux, *Entretiens* (1666-1668), ed. 1688, II, p. 240; J. Dryden, *To Sir George Kneller*, vv. 174 e segg., ed. J. Kinsley, London 1961, cit. dalla traduzione in G. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Livorno 1771, nota 1 pp. 166-168; J. Addison, *A Dream of Painters*, in "The Spectator", 5 giugno 1711; Algarotti, 1781, VII, p. 5; Kurz, 1962, pp. 58-59; Muraro, 1962, pp. 475-477. Cfr. Conti, 1973, p. 226 per ulteriori indicazioni sulle lettere in cui è discusso il dipinto del Veronese segnalato dal De Sera.

12. Su Terenzio da Urbino cfr.: Mancini, 1956 pp. 257-258; Baglione, 1642, pp. 157-158; Lanzi, 1809, II, pp. 156-157; J.S. Gaynor - I. Toesca, *S. Silvestro in Capite*, Roma 1963, p. 106; Ferretti, 1981, pp. 138-139. Sul Manfredi: Baglione, 1642, pp. 158-159. Sul Caletti: Lanzi, 1809, V, p. 266; E. Riccomini, *Il Seicento ferrarese*, Ferrara 1969, pp. 41-47; Ferretti, 1981, pp. 145-146; Conti, in *Sul restauro*, 1988, pp. 58-60.

13. F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 114; Malvasia, 1678, II, p. 59; G.P. Zanotti, *Storia dell'Accademia clementina*, II, Bologna 1739, p. 120; Kurz, 1962, p. 58; Mahon, 1962, p. 466.

14. W. Hogarth, *The Analisis of Beauty* (1753), Oxford 1955, nota 1 pp. 130-132; cit., dalla traduzione di Livorno (1771, nota 1 pp. 166-168). Occasione particolare delle ironie di Hogarth sui *"black masters"* era stato l'acquisto come Correggio della *Sigismonda* di Francesco Furini, oggi nella collezione del Duca di Newcastle, cfr. C. Mc Corquodale, in *Painting in Florence 1600-1700*, catalogo della mostra, Londra 1979, p. 76. La posizione di Hogarth si mette però a fuoco con chiarezza quando si ricordi anche la sua osservazione che i colori "appariranno più uniti e ammorbiditi dagli oli in cui si macinano" (trad. cit., pp. 166-167).

15. Crespi, 1756, in Bottari, ed. Ticozzi, II, pp. 429-432. Per posizioni di critica alle puliture a Bologna nel corso del Settecento, si veda anche il Ms. B 30 di Marcello Oretti della Biblioteca dell'Archiginnasio, a cui si riferisce: G. Zucchini, *Abusi a Bologna nel secolo XVIII in materia di quadri*, in "L'Archiginnasio", 1949-1950, pp. 45-82.

16. *Saggio sopra la pittura* (1762), cfr. *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo,

Bari 1963, pp. 83-84; Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* (1781), ed. Genève 1945, pp. 144-153.

17. Lanzi, 1809, ed. 1968, p. 26.

18. Haskell-Penny, 1981, pp. 505-508; sui restauri di Nicolas Cordier cfr.: S. Pressouyre, *Les trois Grâces Borghèse du Musée du Louvre*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXI, 1968, pp. 148-160; Haskell-Penny, 1981, pp. 33-34; S. Pressouyre, *Cordier Nicolas*, ad vocem, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, 1983.

In generale sul restauro delle sculture antiche nel Seicento cfr.: Boselli, 1978 (libro V, cap. XIII), ed. 1967, pp. 86-96; De Rossi, 1826, pp. 27-30; A.Muñoz, *La scultura barocca e l'antico*, in "L'Arte", 1916, pp. 129-160; Cagiano de Azevedo, 1948, cap. II; Howard, 1968; I. Faldi, *Il mito della classicità e il restauro delle sculture antiche nel XVII secolo*, in *Barocco fra Italia e Polonia*, atti del convegno, Warszawa 1977, pp. 57-69; Ferretti, 1981, pp. 160-161; L. Dolcini, *Per una storia del restauro delle sculture*, in "OPD Restauro", 1986, pp. 16-18; Rossi Pinelli, 1986, pp. 221-229.

19. Muñoz, cit., p. 143; R. Wittkover, *Gian Lorenzo Bernini*, London 1966², p. 196; J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven - London 1985, pp. 398 (restauro come *Santa Cecilia* di un frammento antico oggi disperso), 402 (sulla statua di Carlo Barberini; si tenga presente che, per la stessa destinazione in Campidoglio nel 1593 Ippolito Buzzi completava analogamente una figura antica con la testa di Alessandro Farnese).

20. 1978, ed. 1967, p. 86.

21. Sui marmi Ludovisi (si ricordi la lucidatura con acquaforte e pomice con cui l'Algardi ha trattato i marmi restaurati, e quale si vede pesantissima sul *Galata morente*) ed, in generale, sugli artisti che vi intervengono cfr.: De Rossi, 1826, pp. 26-29; R. Wittkower, cit., pp. 178-179, 191-192; Bruand, 1956; G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi - Le sculture*, I, Roma 1958, pp. 65-66; A. Nava Cellini, *L'Algardi restauratore a villa Pamphili*, in "Paragone" n. 161, 1963, pp. 25-37; M. Heinbürger Ravalli, *Alessandro Algardi scultore*, Roma 1973, pp. 53-57 (marmi Ludovisi); Haskell-Penny, 1981; B. Palma, *I marmi Ludovisi: storia della collezione (Museo nazionale Romano. La scultura*, a cura di A. Giuliano, I, 4), Roma 1983, pp. 19-38; B. Palma - L. de Lachenal, *I marmi Ludovisi, (Museo Naz.*, cit., I, 5), Roma 1983; J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven - London 1985, pp. 11-15, 22, 398-402; *Il Galata capitolino*, a cura di M. Mattei, Roma 1987.

22. Cagiano de Azevedo, 1948, p. 30; Hovard, 1968, pp. 403-405; Heinbürger Ravalli, cit., pp. 58-59; Haskell-Penny, 1981, p. 123 e n. 37; J. Montagu, cit., p. 400. Alcuni restauri per Palazzo Barberini sono stati identificati da Jennifer Montagu (*Antonio and Gioseppo Giorgetti Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in "The Art Bulletin", 1970, pp. 278-298) ma, eseguiti verso il 1670 con una decisa impronta classicista, sono diversi da quelli a cui alludo nel testo.

23. Bellori, 1672, ed. 1976, p. 300; Passeri, 1673, pp. 112-113; J. Hess, *Notes sur le sculpteur François Duquesnoy*, in "La Revue de l'Art", LXIX, 1936, pp. 26-27; A. Nava Cellini, cit., p. 27.

24. Baldinucci 1681-1728, XIII, pp. 441-445; Montesquieu, *Voyage d'Italia*, Bordeaux 1894, II, p. 330; in Œuvres complètes, Paris 1964, p. 355; Muñoz cit., pp. 158-159; Mansuelli cit., n. 317; H. Keutner, *Die Bronzevenus des Bartolomeo Ammannati*, in "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", 1963, pp. 79-92 (e per vari restauri eseguiti nella Galleria di Firenze dal Foggini cfr. R. Herbig, *Barocke Restaurierung antiker Marmorstatuen in Florenz*, in "Mitteilungen des Deutschen Archeologischen Instituts, Römische Abteilung", 1961, pp. 187-197); Rossi Pinelli, 1981, nota 13 p. 54.

25. Il carattere di Roma come capitale artistica del mondo cattolico è ben evidenziato nel passo di Paolo Alessandro Maffei (*Raccolta di statue antiche e moderne*, Roma 1704, p. VIII), citato da Orietta Rossi Pinelli (1981, p. 221). Cfr. quanto ho richiamato nel 1979 (pp. 242-251) e nel 1981 (pp. 45-48). Sul rapporto fra classicismo, razionalismo e pensiero cattolico, sarà utile rileggere lo stimolante studio di Paola Santucci, *Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Napoli 1985.

Il Maratta dimostra una preparazione tecnica adatta ad interventi di restauro anche nella notevole abilità con cui sa ritoccare alcune proprie opere, come *L'adorazione dei pastori* del Quirinale e la *Morte di San Francesco Saverio* della Chiesa del Gesù, cfr. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 609 e 618; A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in "Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1955, p. 343; vedi anche i ricordi di suoi rifacimenti nell'inventario del primo Settecento pubblicato in *Il Cardinal Alessandro Albani*, 1980, pp. 27-28.

26. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 602-603; Bellori, 1695, p. 81.

27. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 553, 603, 616, 639, 649; *Encyclopédie*, ad vocem *Ecole Romane*, ed. Livourne, V, 1772, pp. 303-304; A. Sutherland Harris, *Andrea Scacchi*, Oxford 1977, n. 80, p. 100 (sul *Sogno di San Giuseppe* che sussiste ridipinto in San Giuseppe a Capo le Case).

28. Sulla "custodia" del Maratta, cfr. Bellori, 1672-1696, ed. 1976, pp. 647-649. Per vari restauri attribuiti al Maratta cfr.: F.W. von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, II, Leipzig 1782, pp. 72-73 (fondo nel *Ganimede* di Damiano Mazza oggi nella National Gallery di Londra); J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima...*, Roma 1909, p. 101 e nota 1. Solamente tradizionale era l'attribuzione al Maratta del restauro della *Dea Barberini* ricordato da Winckelmann, cfr. M. Cagiano de Azevedo, *La Dea Barberini*, in "Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 1954, pp. 108-111, in *Cultura e tecniche artistiche*, Milano 1986, pp. 57-60.

29. *Della riparazione della Galleria del Carracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Raffaello alla Lungara*, in Bellori, 1695, pp. 81-83; M. Cagiano de Azevedo, *Il primo uso delle grappe metalliche per fermare gli affreschi*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 7-8, 1951, pp. 99-100.

30. Bellori, 1695, pp. 83-86; Bellori, 1672-1696, ed. 1976, p.649. Su altri interventi, soprattutto di fissaggio dell'intonaco con chiodi, sulla *Galatea* di Raffaello e sugli affreschi del Peruzzi alla Farnesina cfr.: Bellori, 1695, pp. 83 e 86; Titi, 1763, I, p. 35; A. Mignosi Tantillo, *Restauri alla Farnesina*, in

"Bollettino d'Arte", 1972, p. 35.

31. La relazione di Bartolomeo Urbani (gli altri aiuti che seguono le direttive del Maratta sono Pietro De' Pietri, Andrea Procaccini e Gian Paolo Melchiorri) è pubblicata in Bellori, nell'edizione a cura di M. Piacentini di *Le vite inedite* (Roma 1942, pp. 143-148); in *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII...*, Roma 1731, pp. 237-246. Su questo restauro vedi inoltre, A. Taja, *Descrizione del Palazzo Vaticano* (ante 1750), cod. Vat. 9927, c. 193; Bottari, 1754, p. 229; Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota 1 pp. 175-176, III, nota 2 p. 63; D. Redig De Campos, *Relazione dei laboratori di restauro*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeologia", 1957-1959, pp. 273-306.

32. Cfr. G. Colalucci, in *The Sistine Chapel. Michelangelo Rediscovered*, London 1986, pp. 263-264; Conti, 1986, pp. 73-74.

33. Richardson, 1728, III, pp. 189-190; De Brosse, 1739-1740, II, pp. 178-179.

34. Bottari, 1730, nota p. 317; Bottari, 1754, pp. 232-245; G.G.D.R., 1788, p. 245. Per altri pareri sul restauro del Maratta cfr.: Titi, 1763, I, p. 35; Piacenza, 1768-1820, II, 1770, nota 96 p. 348; Orsini, 1876, pp. 302-303.

35. L. Crespi, 1756, pp. 387-417.

Capitolo V
Restauri settecenteschi in Italia e in Francia

1. G. Cavazzoni Zanotti, in *Le pitture di Bologna*, Bologna 1706, p. 4; *Le pitture di Bologna*, Bologna 1732, p. 55; G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio... di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense...*, Roma 1747, p. 219; L. Crespi, in Bottari, 1756, pp. 411 e 414; Piacenza, II, 1770, p. 232; G. Ratti, *Descrizione delle pitture... dello Stato Ligure*, Genova 1780, I, p. 337; F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, p. 292-294; G. Del Rosso, *Memorie per servire alla vita di Niccolò Maria Gaspero Paoletti*, Firenze 1813, pp. 25-29, 33-36; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, pp. 308-309; Venturi, 1882, p. 327; O. Kurz, *A forgotten masterpiece by Lodovico Carracci*, in "The Burlington Magazine", LXX, 1937, p. 81; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 71; *Mostra dei dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1956, p. 11; per la segnalazione di altri esempi cfr. Conti, 1973, pp. 228-29.

2. de Brosses, 1739-1740, II, p. 261; *Castelli e ponti*, 1743; Bottari, 1759-1760, II, p. 18; Titi, 1763, I, p. 10; G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, Roma 1762, I, pp. 45, 120; de La Lande, 1769, IV, p. 383; S. Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, II, Bassano 1775, p. 198; Matthiae, 1967, p. 415. Dello Zabaglia è noto un tentativo sfortunato di trasporto dei mosaici del Triclinio Lateranense nel 1735; per la tradizione a cui si poteva ricollegare questo suo esperimento cfr.: Mancini, 1956, p. 47; Taja, ms. cit., c. 311 r.; Piacenza, I, 1768, nota 1, p. 158; Ricci, 1930-1937, II, p. 12; voce *Provenzale, Marcello*, in Thieme-Becker, 1933; Cagiano de Azevedo, 1948, p. 26.

3. De Dominici, 1742-1743, II, pp. 195-196, 287-288; R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de la Sicilie*, 1782, cit. in Guillerme, 1964, nota 20, p. 147; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, II, pp. 244, 332; C. Ruspi, *Metodo per distaccare gli affreschi dai muri e riportarli sulle tele proposto dal cavalier Carlo Ruspi e pubblicato per cura di Ercole Ruspi*, Roma 1864, pp. 12-13; O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1941, pp. 49, 51, 85; [Ghelli], 1788, p. 279. Per l'attività di estrattista si ricorda anche Nicola Lapiccola, pittore nativo di Crotone ed attivo a Roma, cfr.: Zani, *Enciclopedia metodica...*, parte I, XI, Parma 1822, p. 250; G. Ceci, in "Thieme-Becker", 1928.

4. C. Cittadella, *Catalogo storico de' Pittori e Scultori Ferraresi*, Ferrara 1782, IV, pp. 102-113; G. Baruffaldi, *Vita di Antonio Contri ferrarese pittore e rilevatore di pitture dai muri*, Venezia 1834; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844, I, pp. 189-192; II, pp. 338-359; G.P. Cavazzoni-Zanotti, in Baruffaldi cit., I, 1844, pp. 39-40 (lettera databile verso il 1737 per l'allusione all'età di Niccolò Baruffaldi); Lanzi, 1809, V, pp. 276-277.

5. A. Puerari, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze 1951, p. 88.

6. C.F. Poerson, in *L'Académie de France à Rome d'après la correspondance de ses directeurs*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1869, 2°, p. 85; de Brosses 1749-1750, pp. 262-264; L. Crespi, 1756, pp. 434-435; de La Lande, 1769, IV, p. 156; A. Venturi, *La galleria Sterbini in Roma*, Roma 1906, p. 26; Thieme-Becker, 1930; F.R. Shapley, *Paintings from the Samuel Kress Collection, Italian Schools XIII-XV Century*, London 1966, p. 61; *Il Cardinale Alessandro Albani*, 1980, pp. 42-43 (inventario Albani dell'inizio del Settecento che ricorda dipinti trasportati da un Carlo Monti).

7. Cfr.: "Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts" (Mémoires de Trévoux), Janvier 1751, pp. 110-111; *Lettre écrite de Bruxelles sur le secret de transporter les tableaux sur de nouveaux fonds et de les réparer*, in "Mercure de France", Janvier 1756, 2°, pp. 174-185; Zani, *Enciclopedia metodica...*, Parma 1817-1824, XVI, pp. 90, 283; Giordani, 1830, nota 6, pp. 36-37.

8. Traduzione di A. Devizzi ed E. Vaccari Spagnol (*Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, a cura di A. Pons, Milano 1966).

9. "Mercure de France", Juillet 1746, pp. 112-116; Décembre 1750, 1°, pp. 150-151; Engerand, 1899, pp. 108, 131, nota 1 p. 430; Engerand, 1901, p. 626; Fierens-Gevaert, *Correspondance de Bruxelles*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1919, pp. 330-331; Marot, 1950, pp. 248-249; Emile-Mâle, 1982, p. 221.

10. *Lettre au P.B.J. sur les tableaux exposés au Luxembourg*, in "Mémoires de Trévoux", 1751, pp. 110-111; Milanesi, V, 1880, nota 2, p. 30 (nuovo trasporto nel 1842); Lépicié, I, 1752, pp. 52-54; *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793*, VI, Paris 1885, pp. 216-217; Engerand, 1899, p. 35 e nota 1; Marot, 1950, pp. 249-250; Emile-Mâle, 1982, pp. 223-231. Si ha notizia di un altro dipinto attribuito ad Andrea del Sarto, una Madonna ricordata nella vendita del Principe di Conti nel 1779 che Picault avrebbe trasportato su vetro "pour faire voir les deux faces" (*Hommage à Andrea del Sarto,*

catalogo della mostra, Parigi 1986, p. 45).

11. "Mémoires de Trévoux", 1751, pp. 456-457; 1752, pp. 762-764; Courajod, 1869, pp. 374-375; Guiffrey, 1879, pp. 407-417; *Procès verbaux de l'Académie*, cit., VI, 1885, pp. 216-217, 236-237, 241-243, 284, 335; Engerand, 1899, pp. XIX, 12-17; *Raphael*, 1983, pp. 433-434, 441-443. La relazione sullo stato di conservazione prima del trasporto del 10 gennaio 1751 è pubblicata dal Guiffrey (pp. 408-412), dall'Engerand e nella prima edizione di questo volume (1973, pp. 330-331).

12. "Mémoires de Trévoux", 1752, pp. 340-341, 762; *Procès verbaux de l'Académie*, cit., VI, 1885, p. 284; Engerard", 1899, pp. 6-7. Due Madonne di Raffaello provengono dalla collezione d'Orléans e furono trasportate nel corso del Settecento, la *Madonna Mackintosh* della National Gallery di Londra (che si identifica plausibilmente con questa, ed è estremamente danneggiata dal trasporto, vedi Cavalcaselle, 1882-1885, II, p. 146 e nota 1, p. 147) e la *Madonna della palma* di Edimburgo, di cui il Waagen (*Treasures of Art in Great Britain*, London 1854, p. 27) precisa però che la cattiva conservazione si doveva ad un trasporto di Hacquin.

13. *Lettre au P.B.J.* cit., in "Mémoires de Trévoux", pp. 110-111; *Observations sur l'art de conserver les ouvrages de peinture qui menacent ruine*, ibidem, pp. 452-465; "Nouvelles Archives de l'Art Français", s. III, XIX, 1903, pp. 27, 28; Marot, 1950, p. 251 (lettera di Marigny a Picault del 10 dicembre 1752).

14. Gautier d'Agoty, 1753, I, pp. 176-184 (1ª ed. in *Observations sur l'histoire naturelle, sur la phisique et sur la peinture*, I, Paris 1752); "Mémoires de Trévoux", 1752, pp. 337-341, 761-767; Gautier D'Agoty, 1753, I, pp. 184-204. Emile-Mâle, 1982, p. 227 e note 31-33 p. 230 (con analisi dei materiali di Jean Petit).

15. Il dipinto di Joos van Clève è quello attualmente a Nantes (cfr. L. Benoist, *Ville de Nantes-Musée des Beaux-Arts Catalogue et guide*, Nantes 1953, p. 75), da non confondersi con quello di soggetto simile del Louvre (E. Michel, *Catalogue raisonné des peintures... Peintures flamands du XV^e siècle*, Paris 1953, p. 75), sul suo trasporto cfr. Engerand, 1899, p. 226; Marot, 1950, pp. 251-252. Un metodo che può essere simile a quello praticato dalla Godefroid è descritto dal Paillot de Montabert, (1829-1830, IX, p. 703). Per il rapporto di Vahiny sulle "Mémoires" di Picault cfr. Engerand, pp. XXIV-XXV.

16. *Lettre de M. le Chevalier de Solignac à M. Freron, sur les tableaux du Sr. Roxin*, in "Mémoires de la Société Royale des Sciences et Belles-lettres de Nancy", III, 1755, pp.236-250; Marot, 1950, pp. 241-247.

17. "Mémoires de Trévoux", 1755, pp. 552-553; 1756, pp. 570-572 (sul canonico Sauvages di Verdun, cfr. Marot, 1950, p. 267); "Mercure de France", Janvier 1756, 2°, pp. 174-185 (elogio del restauratore Dumesnil di Bruxelles a cui replica Collins: 1756, 2°, pp. 170-177); A.J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture et gravure avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris 1757, p. 498; R. Dossie, *The Handmaid to the Arts*, London 1758, II, pp. 381-387; D. d'Arclais de Montamy, *Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine...*, Paris 1765, pp. 223-229 (traduzione in Secco Suardo, 1866, pp. 339-342, non riportata nelle edizioni successive).

18. Sul trasporto degli affreschi della Chambre Saint Louis di Fontainebleau cfr. la lettera di Picault pubblicata dall'Engerand (1899, pp. 624-628); su questo trasporto ed il suo metodo cfr. anche: "Feuille nécessaire", Paris 1759, p.280, in "Revue universelle des arts", XVIII, 1863-1864, pp. 137 e XIX; 1864, p. 140; Picault, 1789, articoli XXIV e XXV.

19. Salvo indicazioni diverse, in generale cfr.: Engerand, 1899 e 1900; Marot, 1950, pp. 255-264.

20. Si vedano le critiche rivolte a questi restauratori da Jean-Michel Picault e David nel 1793 (Picault, 1793, ed. 1859, p. 34; Emile-Mâle, 1956, nota 3, p. 392). Sul Grandpré vedi Engerand, 1899, pp. XXIV, 154, 157, 197; 1900, p. 606; su Hoogstoel, Engerand, 1899, pp. XXVI, 7, 12, 241; 1900, pp. 580-581, 607. Fra le iniziative prese negli ultimi anni di Luigi XVI nel restauro dei dipinti reali si ricorderà che dal 1784 al 1789 vengono riportati alle dimensioni originali molti dei quadri ingranditi alla fine del Seicento, come il *Doppio ritratto* di Raffaello, l'*Uomo col guanto* e la *Donna allo specchio* di Tiziano.

In Francia la diffusione dei restauri non era, ovviamente, limitata ai quadri del re: si hanno notizie di restauri nelle chiese di Parigi, di puliture a quelli di Notre Dame (nel 1732 ad opera di Achille René Grégoire e nel 1781 per opera di François-Ferdinand Godefroid), di trasporti (una *Natività della Vergine* di Valentin de Boullogne dei domenicani della rue Saint-Jacques è portata su nuovo supporto da un Dubucquoy nel 1778), cfr.: "Revue universelle des arts", 1860, pp. 134-135; Marot, 1950, p. 248; "Revue universelle des arts", XVIII, 1863-1864, p. 138.

21. P.J. Mariette, *Abecedario*, V, Paris, 1858-1859, p. 189; L. Arbaud, *Mademoiselle Godefroid*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1869, I, p. 39; Courajod, 1869, p. 375; J. Guiffrey, *Joseph Fernand Godefroid, maître peintre*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", 1883, pp. 395-417; Engerand, 1899; Engerand, 1900; *Correspondance de M. de Vandières, Marquis de Marigny*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", serie III, XIX, 1903, pp. 11-12, 40, 42, 45, 49, 78, 166, 172, 213, 267, 269-270; XX, 1904, pp. 46, 47-48, 109; voce *Godefroid, Joseph-Ferdinand*, in Thieme-Becker, 1921; Marot, 1950, pp. 251-253 (osservazioni sulla *Sacra Famiglia* di Raffaello), 255-262.

22. E.F. Gersaint, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes ... tableaux provenans de la succession de M. Angran, Vicompte de Fonspertius*, Paris 1747, pp. 193-194; "Mercure de France", Avril 1756, 2°, pp. 170-174; P.J. Mariette, cit., I, Paris, 1851-1853, p. 386; Engerand, 1899; Engerand, 1900 (pp. 606-607, sulla *Crocifissione* di Rubens, n. 2082 del Louvre); "Nouvelles Archives de l'Art Français", III, XIX, 1903, pp. 43, 78, 170; Stübel, 1926, p. 129; Marot, 1950, pp. 259-260 (presentazione del principe di Condé). Sulla *Leda* del Correggio cfr.: E. Dacier, *La vente Charles Coypel d'après les notes manuscrites de P.J. Mariette*, in "La revue de l'art

ancien et moderne", LXI, 1932, pp. 61-71; E. Freron, *L'Année Litteraire Année MDCCLIV*, IV, Amsterdam 1754, pp. 95-96; *Encyclopédie méthodique Beaux-Arts*, I, Paris-Liège 1788, pp. 83, 252; Marot, 1950, pp. 267-268; Guillerme, 1964, pp. 69-70 e nota 31; C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976, pp. 194-195. Sulla *Sacra Famiglia Canigiani* cfr.: Cavalcaselle, 1882-1885, I, nota 2, p. 307; von Sonnenburg, 1983, pp. 13, 39-41.

23. Guiffrey, 1879, pp. 414-417; Engerand, 1899, pp. 14, 15, 18; Marot, 1950, pp. 253-254; *L'école de Fontainebleau*, catalogo della mostra, Paris 1972, p. 176.

24. Sul *San Giovanni Battista* di Raffaello: Lepicié, 1752-1754, I, p. 89 (qualità scoperta con la pulitura di Stièmart); *Raphael*, 1983, p. 434. Sul secondo trasporto del *San Michele* (rifoderato da J.M. Picault nel 1800) e sulla *Santa Margherita*: Paris, Arch. Musées Nationaux, *Procès-verbaux de l'Administration du Musée central des Arts*, 18 fructidor an V (4 settembre 1793), e P 16, 15 ottobre 1797 (segnalata da G. Emile-Mâle, 1956, nota 1, p. 406); Cavalcaselle, 1882-1885, nota 2, pp. 107-108. Sulla *Sacra Famiglia di Francesco I*, J.M. Picault, 1793, articoli XIV e XX; Engerand, 1899, p. 17. Sul soffitto attribuito a Vouet nel castello di Vincennes cfr.: Picault, 1789, articolo XXIV; Engerand, 1900, nota 3, pp. 634-635; "Nouvelles Archives de l'Art Français", s. III, XX, 1904, p. 49. Sul soffitto di Le Sueur staccato dall'Hôtel Lambert: F. Villot, *Notice des tableaux exposées dans les galeries du Musée National du Louvre. Ecole française*, Paris 1878, (9ª ed.), p. 359; J.J. Guiffrey, *Lettres et documents sur l'acquisition des tableaux d'Eustache Le Sueur pour la collection du roi (1776-1789)*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", 1877, pp. 318-322; Engerand, 1900, pp. 580-582. Sul trasporto dei *Saint Brunos* rimasto interrotto alla morte di Jean-Louis Hacquin nel 1783: Picault, 1793, articolo XX; Millin, 1806, III, p. 435; Guiffrey, cit., pp. 295-318; Engerand, 1900, pp. 574-577. Su altri lavori: Guiffrey, cit., nota 1, p. 321; Engerand, 1899, pp. 167 (*Alessandro e Timoclea* del Domenichino, restaurato da Collins nel 1750), 241, 367-368; Engerand, 1900, pp. 606-607, 631; "Nouvelles Archives de l'Art Français", cit., 1904, pp. 150, 152, 212, 215; C. Gould, *National Gallery Catalogues, The Sixteenth-Century Venetian School*, London 1959, nota 1, p. 79.

25. Marot, 1950, pp. 263-264; Lebrun cit. a nota 42 p. 349.

26. J.B. Oudry, *Discours sur la pratique de la peinture et ses procédés principaux* (1749), in "Cabinet de l'amateur", 1861-1862, p. 182; [Petit de Bauchemont], *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, 1751, pp. 30-31; in "Archives de l'art français", 1873, p. 391.

27. Watin, 1773, pp. 6-7.

28. Cfr. Conti, 1973, p. 235 per una rassegna di opinioni sul mosaico nel Settecento. Per la riscoperta dell'encausto cfr.: Caylus, *Réflexions sur quelques chapitres du XXXV^e livre de Pline*, II, *Du genre et l'espèce des peintures anciennes* (1732), in "Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres", XXV, cit. in Guillerme, 1964, nota 1, p. 26; Monnaye, *Encaustique (ad vocem)*, in *Encyclopédie*, Paris 1751-1752, ed. Livoune, V, 1772, pp. 558-565; A.J. Pernety, *Dictionnaire portatif*, Paris 1757, pp. 499-500; Guillerme, 1964, pp. 177-178; M. Simonetti e M. Sarti, in Baroni, Sarti ecc., 1973, pp. 19-20.

29. Mengs, 1783, II, p. 157; Baroni, Sarti ecc., 1973.

30. J. Fratrel, *La cire allié avec l'huile ou la peinture à l'huile-cire, trouvée à Mannheim par M. Charles, baron de Taubenheim*, Mannheim 1778; V. Requeno, *Saggi del ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' romani pittori*, Venezia 1784; "Giornale delle belle arti", Roma 1786, pp. 65-67, 131-132, 137-140; A.M. Lorgna, *Discorso sopra la cera punica*, in "Opuscoli scelti", XVI, 1793; A. Fabroni, *Antichità, vantaggi e metodo della pittura encausta*, Roma 1797; Lanzi, 1809, V, pp. 278-283; J.W. Goethe, *Italianische Reise*, 24 novembre 1786; Merrifield, 1849, pp. C-CII; G. Secco Suardo *Della pittura ad encausto, ad olio ed a tempera*, in "L'Arte in Italia", 1871, pp. 69-72, 82-85, 119-123; G. Secco Suardo, *Alcune idee sulla pittura degli antichi*, ibidem, 1872, pp. 65-69, 81-83, 100-103.

31. C.N. Cochin, *Oeuvres diverses ... ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris 1771, I, pp. 121-144; il Guillerme (1964) ricorda come critica all'encausto del conte di Caylus un Roquet, autore di *L'art nouveau de la peinture au fromage ou au ramequin inventée pour suivre le louable projet de trouver graduellement des façons de peindre inférieures à celles qui existent*.

32. Eastlake, 1847, pp. 444, 538-546; Guillerme, 1964, p. 20 e nota 34, pp. 20-21; cfr. la discussione delle tecniche di Reynolds nel catalogo della mostra *Sir Joshua Reynolds 1723-1792*, Paris 1985-London 1986.

33. L.B. Guyton de Morveau *Recherches pour perfectionner la préparation des couleurs employées dans la peinture, lues à la séance publique de l'Académie de Dijon du 15 mai 1781*, ms. 237 dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi (cit. in Guillerme, 1964, pp. 174-176); J. Senebier, *Mémoires physico-chimiques sur l'influence de la lumière solaire pour modifier les êtres des trois règnes de la nature*, Genève 1782; F. Carbonell, *Su un nuovo genere di pittura col siero del sangue*, in "Opuscoli scelti", XXII, 1803, pp. 297-302; Guillerme, 1964, pp. 173, 176, 184, 194. Più collegato al restauro è invece: N. Martelli, *Sulla maniera di restituire il colore perduto alle antiche pitture a fresco*, in "Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti", VII, Milano 1784, pp. 97-99.

34. *Metodo discoperto dal Signor Loriot per fissare i colori delle pitture a pastello*, in "Antologia romana", VII, 1780-1781, pp. 251-255; la prova era stata effettuata sul creduto autoritratto di Rosalba Carriera del Louvre (*Venise au dixhuitième siècle*, catalogo della mostra, Paris 1971, n. 37).

35. A. Franchi, *La teorica della pittura*, Lucca 1739, pp. 169-171.

36. Bonanni, 1720, pp. 74-75; Watin, 1773, p. 187; Hackert, 1788; [Ghelli], 1788; G.G.D.R., 1788. Della vernice cinese il Bonanni (p. 72) ci ricorda che "... non si adopera mai sopra pitture, ma bensì serve per fondo, sopra cui si lavora con oro e con pitture, essendo quella non trasparente ma densa in modo che, fatta nera, cuopre qualunque cosa, anche l'argento brunito; e se si fa di altro colore questo s'incorpora con la medesima vernice la quale sempre ha un

corpo". Fra le numerose citazioni e notizie che rendono prezioso ed inseriscono in un contesto non ancora settecentesco il *Trattato* del Bonanni vorrei ricordare il rimando al Fioravanti per la vernice con cui i turchi verniciavano archi e circassi, la notizia sull'olio di copaiva, la descrizione della vernice d'ambra "avuta da un chimico di Augusta", la ricetta avuta dal medaglista Ferdinand Saint Urban o quella del Coronelli adatta per verniciare i globi.

37. Watin, 1773, p. 240; il Tingry (1803, pp. 156-158) esprime ormai le sue composizioni in grammi e per i dipinti di pregio consiglia una vernice composta di gr. 366,86 di mastice pulito e lavato; gr. 45,85 di trementina pura; gr. 15,28 di canfora; gr. 152,85 di vetro bianco pesto e kg. 1,0057 di essenza eterea di trementina. La composizione della vernice dello Hackert (mastice sciolto in acqua ragia) è ricordata in una memoria del 1778 pubblicata in Incerpi, 1982, pp. 348-349.

38. Edwards, 1786, Gino Lanzi, 1809, III, nota 221 (cfr. Incerpi, 1982, sull'uso dell'olio nella Galleria di Firenze).

39. De Burtin, 1808, I, pp. 432-437; Stübel, 1926, pp. 131-135. Dei due Riedel che lavorano nella Galleria di Dresda; Gottfried, il padre, dava a tutti i quadri un olio siccativo che li faceva inscurire, preparato che avrebbe fatto annerire completamente i cieli in alcuni Veronese, al punto di doverli ridipingere. Col figlio Johann Anton che gli successe nel 1755, l'olio siccativo diventa un "chymisches oel" del quale impregna con gran diligenza i quadri affidati alle sue cure, fino alla morte che avvenne nel 1816. Il De Burtin lamenta in particolare le conseguenze di questa impregnazione sulla *Notte* e la *Madonna di San Giorgio* del Correggio.

40. Brandi, 1963, ed. 1977, p. 102.

41. Hackert, 1788; [Ghelli], 1788; G.G.D.R., 1788; Orsini, 1876. Si ricordi, a Napoli, il cattivo esito della vernice applicata sui dipinti di Ercolano dall'alfiere Stefano Moriconi, cfr. de la Lande, 1769, VI, p. 113; M. Cagiano de Azevedo, *Vernici settecentesche sulle pitture di Ercolano*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 1, 1950, pp. 40-41. Sull'Anders cfr. A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, in *Le gallerie nazionali italiane*, 1902, pp. 225-226; "Thieme-Becker", 1907. Il "Giornale delle belle arti" dà varie notizie sulla restauratrice Margherita Bernini, vedi: 1784, p. 136 (*San Diego* di Annibale Carracci in San Giacomo degli Spagnoli); 1785, p. 219; 1786, pp. 351-352 (*Cleopatra davanti ad Ottaviano* e *Sibilla Persica* del Guercino della Galleria Capitolina); 1788, pp. 269, 283, 287 (nota 1: stima nei suoi confronti del Batoni che non usava mai la vernice), 288-290 (restauri nella Galleria Giustiniani).

42. Vedi anche la breve replica all'articolo siglato G.G.D.R. (Giovanni Gherardo De Rossi?) che compare nel "Giornale delle belle arti" (1788, pp. 343-345) dove si ricorda che la vernice dello Hackert aveva danneggiato un paesaggio di Claude della Galleria Colonna e si smentisce un aneddoto relativo al Mengs che avrebbe scambiato un'integrazione dello Anders per una parte originale del Domenichino.

43. [R. Ghelli], 1788, p. 269.

Capitolo VI
Venezia e Pietro Edwards

1. Zanetti, 1733, p. 155; Edwards, 1778-1784, referte del 20 maggio 1780, 4 giugno 1784 e 25 febbraio 1789 (more veneto 1788); Moschini, 1815, I, p. 409; Edwards, in Olivato, 1974, p. 186.

2. Edwards, 1786; G. Edwards, in Merrifield, 1849, p. 867; Olivato, 1974, p. 21.

3. Zanetti, 1733, pp. 102, 131; Moschini, 1815, I, p. 414; Fulin, 1868, nota 1, pp. 93-96; Olivato, 1974, pp. 19-29, 99-113; Merkel, 1981, p. 35; Nepi Scirè, 1984, pp. 22-28 (intervento sulla *Cena* del Veronese nel refettorio di San Zanipolo nel 1697; bibliografia sul Rossi come pittore). Sul Bambini cfr. anche: Venezia, Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, cc. 791-793; Edwards, 1974, p. 160. Una copia dell'inventario del Cecchi si trova nella busta miscellanea 49 dei Provveditori al Sal dell'Archivio di Stato di Venezia.

4. Fulin, 1868, pp. 94-96; Vianello, 1970-1971, pp. 136-138; Olivato, 1974, pp. 30-34, 113-119.

5. Su Sebastiano Ricci cfr.: Edwards, 1778, II, p. 3; Moschini, 1815, I, p. 417 (restauro delle figurine a chiaroscuro dipinte nel soffitto della Sala dell'Anticollegio); Olivato, 1974, pp. 36, 133; L. Olivato, *Sebastiano Ricci restauratore*, in "Atti del congresso internazionale su Sebastiano Ricci e il suo tempo" (Udine 1975), Milano, s.d., pp. 20-28.

Su Pietro Cardinali, cfr.: Edwards, 1786, p. 6; G. Edwards in Merrifield, 1849, p. 867; Marconi-Moschini, 1959, p. 69 e nota 7; Olivato, 1974, pp. 36-38, 120-128, 187; Nepi Scirè, 1979, p. 86; Venezia Archivio di Stato, Compilazione Leggi, busta 303, c. 817.

Su Agostino Letterini: Moschini, 1815, III, p. 594; Edwards, 1778-1784, referta del 15 novembre 1778 (fra coloro che nel 1739 ridipinsero i Veronese nel soffitto della sala del Consiglio dei Dieci); il Moschini (1815, II, pp. 436, 594) ricorda come restauratore anche il figlio di Agostino, Bartolomeo Letterini. Vedi anche Edwards, 1778, II; Edwards, 1785, D; Edwards, 1974, p. 160.

6. Moschini, 1815, I, p. 443; Olivato, 1974, pp. 38-39; Venezia, Archivio di Stato, Magistrati al Sal, busta "Miscellanea 49": *Referte del Collegio dei Pittori*, 1728-1792; cfr. p. 237 della prima edizione di questo volume per ulteriori indicazioni. Edwards, 1786, D.

7. Nicoletti, 1886, pp. 18-19, 19-21; Olivato, 1974, pp. 39-45. Rimando alla Olivato (note a pp. 40-41) per notizie sui restauri eseguiti dai pittori ricordati in questa lista. I dipinti da restaurare erano: il soffitto del Veronese della sala della Bussola ora al Louvre; due ottagoni di Francesco Bassano nella Sala del Maggior Consiglio; la *Raccolta della manna e delle coturnici* di Bonifacio Veronese ed altri suoi cinque dipinti del Pro fuori di Zecca (Marconi-Moschini, 1962, nn. 81; 82, 94-96, 105, 106 oltre alla *Natività della Vergine* ed al *Sant'Alvise* oggi a Brera); ancora di Bonifacio, *San Marco fra la giustizia e la pace* (Marconi-Moschini, 1962, n. 104). L'Edwards (1778-1784) ricorda alcuni di questi dipinti nelle referte dell'8 ottobre 1778, 20 maggio 1780 e 12 giugno 1781.

8. Su Domenico Maggiotto come restauratore cfr. Moschini, 1815, I,

p. 83 (cattivo restauro sul *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano in San Giovanni in Bragora); Olivato, 1974, nota 89, p. 41. Per Giuseppe Angeli: Moschini, 1815, II, p. 350.

9. Edwards, 1974, pp. 157-160.

10. Moschini, 1815, I, pp. 133, 530; II, pp. 128, 610; P. Edwards, in V. Malamani, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Venezia 1888, II, p. 370; V. Moschini, *Altri restauri alle Gallerie di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", 1960, pp. 362-363; *Arte a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1971, n. 27.

11. Moschini, 1815, II, p. 492; Marconi-Moschini, 1959; R. Pallucchini-G. Perocco, *I teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni*, Milano 1961, p. 93; Marconi-Moschini, 1962, nota 275, pp. 166-167.

12. Sul collezionismo a Venezia alla fine del Settecento, dopo lo Haskell (1963), cfr.: F. Haskell, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art*, London - New York 1967, pp. 173-178; Olivato, 1974, pp. 49-50, 53-54. Cfr. anche Conti, 1973, p. 237 sulla vendita del 1770 della pala di Tiziano di San Niccolò dei Frari oggi nella Pinacoteca Vaticana.

13. Zanetti, 1774-1778; Fulin, 1868, note, pp. 97, 99-102; Vianello, 1970-1971, pp. 138-140; Olivato, 1974, pp. 53-66, 135-147; Olivato, 1975, cit., nota 14 p. 28. In generale sulla tutela da parte della Repubblica di Venezia cfr. anche R. Pallucchini, *Il problema della salvaguardia del patrimonio artistico veneziano*, in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", 1970-1971, pp. 158-160.

14. Mengardi, 1779-1795; Moschini, 1815, I, pp. 156, 560 (portelle di organo di Sebastiano del Piombo in San Bartolomeo a Rialto); Moschini, 1817, p. 1 (aggiunge una figura di angelo nella pala di Giandomenico Tiepolo in Sant'Agnese a Padova); Vianello, 1970-1971, p. 140; Olivato, 1974, pp. 85-89; le sue referte si conservano nella citata busta 909 degli Inquisitori di Stato. Su Giovanni Maria Sasso come restauratore vedi: Haskell, 1963, pp. 373-376; Moschini, 1806, III, p. 51; Cavalcaselle, 1871, I, nota 1 p. 49 (restaura la *Morte della Vergine* di Bartolomeo Vivarini oggi al Metropolitan Museum).

15. Sui teleri della Scuola di San Giovanni Evangelista si ricorda anche un restauro di Matteo Zais nel 1784 (Marconi-Moschini, 1955, p. 57); per le due pale del Carpaccio e della scuola di Bonifacio cfr. Marconi-Moschini, 1962, n. 114, pp. 68-69. Sul Bertani vedi nota 19 qui di seguito.

16. Edwards, 1778-1792; Vianello, 1970-1971, pp. 140-141; Olivato, 1974, pp. 89-92, 200-208. La nota biografica dell'Edwards nel Ms. 787/4 della Biblioteca del Seminario di Venezia ricorda che egli fu consultato dagli Inquisitori di Stato a proposito dei quadri delle chiese nonostante che fosse loro ispettore Francesco Maggiotto, cfr. Maggiotto, 1796-1797; Olivato, 1974, pp. 79-81, 178-183, per ulteriori particolari cfr. Conti, 1973, p. 238.

17. Sui restauri in Terraferma cfr.: Brandolese, 1795, pp. 10, 21, 36, 64, 71, 76, 113, 114, 136, 168, 185, 231, 243; Moschini, 1817, pp. 1 (Mengardi, cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 131), 20, 48, 62, 81, 83, 142, 155, 158, 164, 195, 217; Fulin, 1868, nota 1, pp. 101-106; Cavalcaselle, 1871, II, nota 1, p. 133; *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, Mantova 1961, p. 113; L. Olivato, *Per una storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte a Venezia nel '700*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", LXXXII, 1969-1970, parte III, pp. 53-62; Merkel, 1981.

18. G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova 1780, pp. 36, 41, 289; F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Ravenna 1783, p. 126; Brandolese, 1795, pp. 7, 45, 158, 246, 307; Moschini, 1817, p. 103; Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858, p. 292; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, IV, nota p. 149; Cavalcaselle-Crowe, 1877, I, nota p. 138; A. Moschetti, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Regione*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1910, pp. 35-52; S. Marconi-Moschini, in Thieme-Becker, 1947; A. Prosdocimi *Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1962, I, pp. 7-37; A. Prosdocimi, *La copia del monocromo giottesco con la "Stultitia" alla cappella degli Scrovegni*, ibidem, 1964, I, pp. 91-96; A. Sartori, *La cappella di San Giacomo al Santo*, in "Il Santo", 1966, note 2 e 3, pp. 298-299, 300-301 (osservazioni dello Zannoni sulla concordanza fra architettura ed affreschi trecenteschi), 351-353.

19. G. Edwards, in Merrifield, 1849, pp. 854-855; Edwards, 1974, p. 160; Olivato, 1974, pp. 42, 132-133; Venezia,Archivio di Stato, Senato Terra, registro 380, 6 giugno 1771 ed allegati nella filza relativa; ivi, Compilazione Leggi, busta 303.

Sul Bertani cfr.: Zanetti, 1774-1778, referte del 10 ottobre 1774 e 5 aprile 1777; Edwards, 1778, II, cc. 3-4, 9; 1778, III, p. 4; Mengardi, 1779-1795, referte del 10 dicembre 1783 e 1 giugno 1784; Moschini, 1815, I, p. 190; II, pp. 194, 564 (morto ottuagenario nel 1797); G. Edwards, in Merrifield, 1849, pp. 854-855 e nota 1 p. 856; Olivato, 1974, p. 42, nota 88 pp. 40-41, p. 156; P. Edwards, ms. 787/9 Seminario Venezia (muore poco dopo il Baldassini); P. Edwards, ms. della biblioteca del Museo Correr P.D.G.C. 307, p. 13 (se ne deduce che la *Pala Pesaro* era stata restaurata verso il 1750). Vedi Conti, 1973, pp. 239-240 per la *Nota delli quadri da me sottoscritto Giuseppe Bertani ristaurati...* del Ms. 787/7 del Seminario di Venezia.

20. J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste...*, Göttingen, 1798-1808, II, pp. 191-192; Millin, 1806, III, p. 435; Moschini, 1806, III, pp. 54 (da cfr. col Lanzi, 1809, p. 85), 126; Lanzi, 1809, III, pp. 291-292; Verri, 1814, p. 107; Moschini, 1815, I, p. 465, 511; II, pp. 11, 78; L.F., in "Il nuovo osservatore veneziano", 31 marzo 1821; Paillot de Montabert, 1829-1831, IX, pp. 693-694; E.A. Cicogna, *Delle inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, IV, Venezia 1834, p. 227, nota 340 pp. 385-391, p. 675; M.P. Merrifield e G. Edwards O'Kelly, in Merrifield, 1849, pp. 843-889; V. Malamani, *Un'amicizia di Antonio Canova, lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara*, Città di Castello 1890, nota 1 p. 85. C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal*

secolo XIV ai nostri giorni, Venezia 1900, pp. XCVI-XCVIII; G. Lorenzetti, *Il 'Martirio di San Lorenzo' di Tiziano ed il soggiorno dei Conti del Nord a Venezia*, in "Fanfulla della Domenica", XXV, 1913, n. 47; G. Lorenzetti, *Una lettera di Pietro Edwards ad Antonio Canova*, in "Fanfulla della Domenica", XXVII, 1915, nn. 10 e 11; Cagiano de Azevedo, 1950; N. Ivanoff, *I ritratti dell'Avogaria*, in "Arte veneta", 1954, pp. 272-283; Marconi-Moschini, 1955, pp. VIII-IX, XII; Muraro, 1962. Previtali, 1964, p. 242; Vianello, 1970-1971, pp. 141-142; Nepi Scirè, 1979, pp. 86-87 (cfr. anche gli interventi di S. Sponza, P.L. Fantelli, A. Agati Ruggeri ed A. Rizzi sui nuovi restauri alle tele della Sala delle Quattro Porte nello stesso n. 8 dei "Quaderni della Sopr. ai Beni Artistici e Storici di Venezia"). Particolarmente utili per la biografia dell'Edwards: Venezia, Bibl. Seminario, mss. 787/4; 787/5; 787/6. Ivi varie stime in occasione della divisione di eredità nei mss. 787 e 788.

21. Edwards, 1974; Edwards, 1778: *Ristaurazione delle pubbliche pitture assentita col decreto del Senato li 3 settembre 1778: Capitoli del progetto per il restauro dei quadri di pubblica ragione proposto dal professor Pietro Edwards, assentito dagli infrascritti professori e rassegnato, in relazione al decreto dell'Eccellentissimo Senato 25 settembre 1777: Capitolare degl'offici ed incombenze dell'ispettore al restauro dei pubblici quadri rassegnato da Pietro Edwards professor accademico collegiale;* 3 settembre 1778. Il testo dei decreti del Senato sull'organizzazione dei restauri si trova in: Venezia, Archivio di Stato, Senato Terra, 25 settembre 1777 e 3 settembre 1778.

Sui restauratori, a parte il Bertani, vedi, per Giuseppe Diziani: A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971, pp. 111-114; Edwards, 1778-1785, referte dell'8 aprile 1783 e del 10 giugno 1783; Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909, "Miscellanea", 9 aprile 1774 e 2 gennaio 1772/73; G. Diziani, *Alcuni quadri da me sottoscritto in diversi tempi accomodati...*, nel Ms. 787/8 del Seminario di Venezia (in Conti, 1973, p. 240). Per Niccolò Baldassini: ms. seminario 787/9-V (muore verso il 1786 e viene sostituito dal figlio Giuseppe di cui si ricorda il restauro del *San Giovanni Battista* di Tiziano del 1815: Moschini Marconi, 1962, p. 259).

22. Edwards, 1778-1785, referta dell'8 ottobre 1778, per gli altri dipinti del soffitto e per il seguito del lavoro vedi 22 dicembre 1778 e 7 giugno 1779.

23. Le vicende di molti dei quadri restaurati dall'Edwards e che si trovano nelle Gallerie dell'Accademia si seguono dai cataloghi della Marconi-Moschini (1955 e 1962), che ricorda anche i restauri successivi e cita talvolta le referte settecentesche.

24. Edwards, 1778-1784, referte del 20 maggio 1780, 20 aprile 1781, 12 giugno 1781, 18 marzo e 2 ottobre 1783; Moschini, 1815, II, p. 500; "Le arti", 1938-1939, notiziario, pp. 39-40, 250; 1939-1940, pp. 253-255; *Mostra del restauro*, Venezia, 1949, p. 158; V. Moschini, *Nuovi aspetti di opere famose*, in "Bollettino d'Arte", 1949, pp. 167-168; Marconi-Moschini, 1955, nn. 66 e 67.

25. Edwards, 1778-1784, referte del 26 febbraio e 10 giugno 1783 (Busati: Marconi-Moschini, 1955, n. 93); 14 luglio 1779 ed 8 aprile 1783 (Metsys di Palazzo Ducale, sempre citato come Dürer); 18 aprile 1780 e 17 febbraio 1780/1 (*Madonna dei tesorieri*: Marconi-Moschini, 1962, n. 402); 8 dicembre 1778 e 23 marzo 1779 (Veronese sulla parete Nord della Sala del Collegio); 8 dicembre 1778 e 7 giugno 1779 (telero del Doge Mocenigo del Tintoretto); 18 marzo e 2 ottobre 1783 (Bellini).

26. Merrifield, 1849, nota 1 pp. 876-877; referte dell'8 dicembre 1778, 10 luglio 1781, 17 agosto 1787.

27. P. Edwards, *Progetto per una scuola di restauro delle pitture* (post 1819; Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, ms. 788/15), p. 10; Edwards, 1778-1784, referte del 14 luglio 1779 e 4 giugno 1784.

28. Olivato, 1974, pp. 84-85, 193; P. Edwards, ms. 912/64 della Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia; Edwards pp. 10-11 ms. 788/15 cit. del Seminario.

29. J.W. Goethe, *Ältere Gemälde. Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790*, in *Goethes Werke*, XXXI, Berlin-Leipzig s.d., pp. 51-58; P. Edwards, *Progetto per una scuola di restauro* cit., pp. 9 (necessità di addestrare gli allievi nell'uso dei colori a vernice), 12 (lacche ed altri colori artificiali che, eccezionalmente, vanno temperati ad olio anche per il restauro).

30. Il clima di Venezia era descritto come dannoso alle pitture già da Montesquieu nel giornale della sua visita del 1728: "L'acqua salata (e l'aria che ne è impregnata) a Venezia fanno molti danni. Calcina, per così dire, i muri; rovina tutti i quadri. Dietro ai quadri si mette una seconda parete, una tavola incatramata; con tutto ciò, l'aria salata passa e rovina i quadri" (*Oeuvres complètes*, Paris 1964, p. 224; cfr. Lanzi, 1809, III, p. 173; Merrifield, 1849, p. 883).

31. Edwards, 1786, G.

32. Sui criteri di esclusione dal restauro cfr. Edwards, 1778-1785, referte del 15 novembre 1778, 9 febbraio 1778-1779, 18 aprile 1780, 20 maggio 1780, 20 aprile 1781, 12 giugno 1781, 10 luglio 1781, 30 novembre 1781, 21 dicembre 1781, 3 ottobre 1782, 18 marzo 1783, 15 dicembre 1789; Edwards, 1786, introduzione e punti D ed E oltre al *Catalogo dei quadri ch'erano stati esclusi dall'ispettore Pietro Edwards e che gli fu appositamente commesso di prendere in consegna per la loro ristaurazione* (Conti, 1973, p. 242).

33. Edwards, 1778-1784, referta del 20 aprile 1781.

34. Ivi, 20 aprile 1781; 15 marzo 1782.

35. Ivi, 10 aprile 1781.

36. Ivi, 26 settembre 1781 (cfr. Lanzi, 1809, III, p. 173); per lo stato in cui la tela si presentava fino al restauro del 1972 si tenga presente che probabilmente essa subì restauri anche a Parigi dopo la requisizione del 1797.

37. Edwards, 1778-1784, referta del 10 aprile 1781.

38. Le referte posteriori al resoconto generale del 1786 che si conservano nel ms. 787/7 del Seminario Patriarcale di Venezia sono: 26 agosto 1785; 17 agosto 1787; 25 febbraio (Olivato, 1974, pp. 184-188), 15 dicembre 1789 (Olivato, 1974, pp. 188-198); 1793, giugno; 8 giugno 1795; senza data su alcuni Bonifacio.

39. Venezia, Archivio di Stato, Direzione generale del Demanio, Economato, Edwards – Quadri, Corrispondenza 1797-1819, *Docu-*

menti comprovanti ricevimento e consegna degli oggetti, dal n. 1 al n. 40 inclusive, 1797; *Ristauri, Ristretto delle pitture di pubblica ragione esistenti in mano dell'ispettore alle belle arti Pietro Edwards ora custodite nella sala superiore della casa Grimani a San Luca assegnata per un tal uso con intelligenza ed assenso del padrone e restaurata a pubbliche spese*. Nella copia di questa lista presentata alla Deputazione di Belle Arti il 16 maggio 1798 (ibidem) viene ricordata la pala attribuita a Palma il Vecchio della Madonna dell'Orto, precisando che la parte inferiore era moderna.

40. G. Edwards, in Merrifield, 1849; Edwards, *Sommario di tutto l'occorso relativamente agli studi delle bell'arti del disegno nell'interregno democratico di Venezia l'anno 1797*, ms. dell'Archivio dell'Accademia di Venezia (cit. in Marconi-Moschini, 1955, nota 5 p. XXIX).

41. Sulle soppressioni e l'attività svolta dall'Edwards in questa circostanza cfr.: C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, pp. 39-56; Marconi-Moschini, 1955, pp. VIII-IX, XIII, XV, nota 9, p. XXX; A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano 1972, pp. 43-69, 106-120, 130-137. Le "Buste Edwards" dell'Archivio di Stato di Venezia (Direzione generale del Demanio, Economato, Edwards – Quadri), "Elenchi e inventari" e "Corrispondenza" contengono una documentazione lacunosa. Sulla fine dell'attività di restauro, cfr. ms. 788/15 del Seminario Patriarcale (*Progetto per una scuola di restauro delle pitture*, pp. 2-3).

42. Ms. 36-37 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze (*Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia istessa*... lettera U, voce "veneti moderni"), passo segnalatomi da Giovanni Previtali.

43. Marconi-Moschini, 1959; Edwards, 1778-1784, referte dell'8 dicembre 1778; 14 luglio 1779; 18 aprile 1780; 28 aprile 1780; 30 novembre 1781; 15 dicembre 1789, pp. 5-6; Venezia, Archivio di Stato, "buste Edwards" cit., Elenchi ed inventari, *Catalogo estratto delle migliori pitture comprese nel catalogo generale dei quadri ... con decreto del Magistrato Civile 10 maggio 1806 consegnati all'Ispettore delle belle arti Edwards*...

44. Ms. 788/15 cit. del Seminario di Venezia.

45. Moschini, 1815, I, p. 124; II, pp. 413-414 (Baldassini che restaura la *Pala Mocenigo* di Giovanni Bellini); G.A. Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise*, Venise 1819, p. 19 (Floriani che restaura la *Pala di San Zaccaria* del Giambellino al ritorno dalla Francia); Merrifield, 1849, nota 1 pp. 876-877; Venturi, 1882, p. 379 e nota 5 (il Baldassini restaura il *San Menna* del Veronese prima dell'invio a Modena nel 1811). Sui metodi del Floriani, cfr. Olivato, 1974, p. 84. Tra i restauratori che lavorano a Venezia nella prima metà dell'Ottocento rivela comunque un buon livello operativo Sebastiano Santi il quale nel 1827 e nel 1828 rimuove dalla *Cena in casa di Levi* del Veronese la vernice a sandracca con cui era stata trattata a Parigi e ingrandisce la *Presentazione della Vergine* di Tiziano (cfr. Moschini Marconi, 1962, p. 258; Nepi Scirè, 1984, p. 31).

Capitolo VII
Tra Settecento ed Ottocento

1. X. de Salas, *Miscellanea goyesca*, in "Archivo Español de Arte", 1950, p. 338; Kurz, 1962, p. 59. Mahon, 1962, pp. 467-468; Kurz, 1963, p. 95. Il testo citato dal de Salas ricorda che il quadro del 1777 "a...huit ans de moins que son pendant, défaut que le temps corrige, car mes tableaux ont l'avantage, et j'ai la satisfaction de voir que mes ouvrages gagnent par le temps que leur donne de la viguer de couleur, de l'harmonie".

2. David 1794, ed. 1909, p.269.

3. F. Zapater y Gomez, *Colección de [...] cuadros [...] de Goya precedidos de un epistolario*, Madrid, 1924, p. 63; Kurz, 1962, p. 59. Ecco il testo della lettera di Goya: "No puedo ponderar a V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no le estaban, puen en aquéllas se había desaparecido y destruido enteramente el brio y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía...porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación mas se destruyen, y que aun los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, segun máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumando, ¿ qué ha de suceder cuando le emprende el que carece de sólidos principios? Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre e las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valía, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicacion; de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio".

4. J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, III, p. 268, nota.

5. J. Reynolds, *Discourses on Art*, ed. New Haven - London 1975, p. 223 (discorso XII letto il 10 dicembre 1784): "Accident in the hands of an artist who knows how to take the advantage of his hints, will often produce bold and capricious beauties of handling and facility, such as would not have thought of it, or ventured, with his pencil, under the regular restaint of his hand. However, this is fit only on occasions where no correctness of form is required, such as clouds, stumps of trees, rocks, or broken ground. Works produced in an accidental manner, will have the same free unrestrained air as the works of nature, whose particular combinations seem to depend upon accident".

6. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bologna 1802, II, p. 200; cfr. anche: II, pp. 4-5.

7. C. Verri, *Saggio elementare sul disegno*, Milano 1814, p. 107; G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1810, p. 199; C. Verri, *Osservazioni sul volume intitolato del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano 1812; G. Bossi, *Postille alle osservazioni sul volume intitolato del cenacolo di Leonardo*

da Vinci, Milano 1812. Hanno un carattere di critica di costume le vivaci osservazioni di Ugo Foscolo contro il "restauro" del Bossi, cfr. *Ipercalisse*, Zurigo 1815, XII, 22-24, cit. in G. Rocchi, *Camillo Boito...*, in "Restauro", n. 15, 1974, p. 9.

8. *Osservazioni* cit., pp. 73-74.

9. Déon, 1851, pp. 123-124, 125-126, nota 1 p. 162; Forni, 1866, pp. 160-163.

10. Edwards, 1786, H; Emiliani, 1973, pp. 13-14; Incerpi, 1979 e 1982.

11. Cavaceppi, 1768; 1769; 1772; E.Q. Visconti, *Opere*, Milano 1818, III, p. 400; De Rossi, 1826, p. 32; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi Eighteenth Century Restorer* (tesi, Chicago 1958); S. Howard, *Boy on a Dolphin: Nollekens and Cavaceppi*, in "The Art Bulletin", 1964, pp. 177-189; S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi and the Origins of Neo-classic sculpture*, in "The Art Quarterly", 1970, pp. 120-133; S. Howard, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, 1959; Ferretti, 1981, pp. 161-162; Rossi Pinelli, 1981, pp. 41-48; Picon, 1983 Rossi Pinelli, 1986, pp. 232-239.

12. Haskell - Penny, 1981, n. 6.

13. Cagiano de Azevedo, 1948, p. 64 (restauro del *Pothos* di Giovanni Pierantoni); Howard, 1962.

14. Sull'Albacini cfr.: De Rossi, 1826, pp. 34-35; F. de Navenne, *Rome, le Palais Farnese et les Farnèse*, Paris, s.d., p. 463; *Museo Nazionale di Napoli - Guida. Parte prima. Antichità*, Napoli 1911, pp. 71, 78-79, 90, 105, 169, 181, 188; A. De Franciscis, *Restauri di Carlo Albacini*, in "Samnium", 1946; Howard, 1962, nota 30 pp. 333-334; Pepe, 1960. Un ricco materiale illustrativo che permette si seguire le statue farnesiane prima e dopo i restauri dell'Albacini si trova in *Le Palais Farnèse*, Roma 1980-1981, planches, 1980 (cfr. R. Vincent, *Les antiques*, pp. 331-351, sulla storia della collezione). Su altri restauratori attivi a Roma alla fine del Settecento vedi: in "Memorie enciclopedie romane", III, 1806, pp. 84-93 (Vincenzo Pacetti); De Rossi, 1826, pp. 33-36 (integrazione del *Nilo* di Gaspare Sibilla; panneggio di Giovanni Pierantoni sull'*Antinoo* Braschi; restauri a statue di animali di Francesco Franzoni); Cagiano, 1948, pp. 57 (Piranesi), 63; Howard, 1962; D. Irwin, *Gavin Hamilton: archeologist, painter and dealer*, in "The Art Bulletin", 1962, pp. 90-92.

15. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882, p. 68; De Rossi, 1826, pp. 25-26, 37, in particolare; M. Pavan, *Antonio Canova e la discussione sugli "Elgin Marbles"*, in "Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte", 1976; pp. 219-244; Conti, 1981, pp. 69-70; Rossi Pinelli, 1986, pp. 239-244.

16. Rossi Pinelli, 1981, fig. 3; Haskell - Penny, 1981, p. 124.

17. L.O. Larsson, *Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen*, in "Konsthistorisk Tidskrift", 1969, pp. 23-46; Oechslin, 1974 Pavan, cit., 1976, p. 242; L. Beschi, recensione a D. Ohly, *Die Aegineten*, I, München, 1976, in "Prospettiva", n. 11, 1977, pp. 62-66; Rossi Pinelli, 1986, pp. 242-246.

18. In tal senso si esprime, particolarmente, Robert Haydon (Pavan, cit., 1976, p. 229). Su Canova e la conoscenza anatomica cfr. M. Ferretti, *Il notomista e il canonico*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienza*, catalogo della mostra, Bologna 1979, pp. 110-112.

19. A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres écrites de Londres à Rome et addressées à Mr. Canova sur les Marbres d'Elgin à Athènes*, Paris 1818, pp. 20, 81, 82, 87; W. von Humboldt, *Briefe 1802-1805*, München 1952, pp. 241, 262, 270; Rossi Pinelli, 1981, pp. 50-51; E. e J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea*, in "Storia d'Italia - Annali 5", Torino 1982, p. 646; Rossi Pinelli, 1986, pp. 241-245.

20. *Lettera di G.G.D.R.* 1788, pp. 247-248.

21. Previtali, 1964; E.H. Gombrich, *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione*, Napoli 1985.

22. Su Ignazio Hugford, anche quale restauratore, cfr.: A. Comolli, *Vita... di Raffaello*, Roma 1790, nota 62, pp. 50-51 (restauro della copia Rinuccini della *Sacra Famiglia Canigiani*, cfr.: Cavalcaselle, 1882-1885, I, nota 3, p. 307; von Sonnberg, 1983, p. 16); M. Marangoni, *La pittura fiorentina del Settecento*, in "Rivista d'Arte", 1912, p. 100; J. Fleming, *The Hugfords of Florence*, in "The Connoisseur", 1955, II, pp. 106-110; Previtali, 1964, pp. 222-223. Il Lanzi in una lettera aggiunta dal Ticozzi al Bottari (1754-1773, ed. 1825, VIII, pp. 7-8) ricorda che lo Hugford era stato il consulente del Richa per i "giudizi pittorici" espressi nella sua opera sulle chiese di Firenze.

Per altri episodi connessi alla fortuna dei primitivi in Toscana: L. Lanzi, *La real galleria di Firenze*, Firenze 1782 (dal tomo XLVII del "Giornale de' letterati"; anastatica, Firenze 1982), pp. 67-72; A. Lumachi, *Memorie istoriche dell'antichissima basilica di San Giovanni Battista di Firenze*, Firenze 1782, pp. 136-144 (restauro ai mosaici nel 1781-1782); Cicognara, 1825, p. 9; Forni, 1866, p. 22; Milanesi, I, 1878, nota p. 645; *Pacini, Sante*, ad vocem, in Thieme-Becker, 1932; U. Procacci, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771*, in "Rivista d'Arte", 1932, pp. 218-223; R. Longhi, *Il più bel frammento degli affreschi del Carmine di Spinello Aretino*, in "Paragone", n. 131, 1960, pp. 33-35; in *Opere complete*, VII, Firenze 1974, pp. 101-103; Previtali, 1964, pp. 86-92, 175-184, 221-226.

23. C. Verri, 1814, pp. 107-108.

24. A.O. Quintavalle, *La R. Galleria di Parma*, Roma 1939, p. 5; F. Zeri, *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, pp. 13-14 e nota 6 pp. 14-15; sulla collezione Tacoli Canacci ho tenuto presenti le verifiche compiute da Alessandria Talignani (*La collezione Tacoli Canacci*, tesi di laurea rel. M. Ferretti, anno 1984-1985), mentre per le cornici di primitivi nelle collezioni fra Sette e Ottocento mi è gradito segnalare le verifiche compiute nella tesi di Caterina Pieri di cui sono stato relatore nel 1987.

25. K. Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, trad., Roma 1964, pp. 44-45; il testo è stato richiamato in rapporto ai "revivals" ottocenteschi da Enrico Castelnuovo (*Arte e rivoluzione industriale*, in "Paragone", n. 237, 1969, p. 22; rist. in "Arte, industria, rivoluzioni", Torino 1985, pp. 93-94).

26. E. Despois, 1868 (su Eugène Despois, 1818-1876, antibonapartista sotto il secondo impero, cfr. *Dictionnaire de biographie française*, XI, 1967, pp. 6-7); L. Courajod, 1878-1879; S.J. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution*, in "The American Historical Review", ottobre 1954; L. Réau,

1959; E. Castelnuovo, *Arti e Rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 13-14, 1981, pp. 5-20; in *Arte, industria, rivoluzioni*, cit., pp. 125-158. Cfr. Conti, 1973, p. 345 per un ulteriore orientamento su alcuni di questi testi.

27. B. de Montfauçon, *Les monumentes de la monarchie françoise*, Paris 1729-1733 (se ne ricordi la singolare importanza per la fortuna dell'arte del Medioevo, anche in episodi di interpretazione grafica come la riproduzione della tappezzeria di Bayeux).

28. Sulle fusioni di oreficerie medievali, cfr.: L. Courajod, 1878-1879, pp. 174-175, 179-181, 182-183.

29. H.B. Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer*, Paris 1794; sull'origine del termine "vandalisme", cfr. Réau, 1959, I, p. 13.

30. Despois, 1868, pp. 203, 222; Courajod, 1878-1879, nota 1 p. 489, p. 522; *Procès verbaux de la Commission des Monuments*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", III, XVII, 1901, pp. 16-19; Réau, 1959, I, pp. 362, 380-382.

31. Victor Hugo, *Guerre aux Démolisseurs*, in "Revue des deux mondes", V, 1832, I, pp. 607-622 (I ed. 1825); C. de Montalambert, 1833, e *De l'attitude du Vandalisme en 1838*, in *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art (fragments)*, Paris 1839, pp. 1-69 e 205-243; Despois, 1868 p. 221; Réau, 1958, I, pp. 267-268, 382, II, pp. 14-43.

32. Courajod, 1878-1879, pp. 172-173; Cabanes-Nass, *La névrose révolutionnaire*, Paris 1924², nota 1, p. 4; Réau, 1959, I, p. 230-231. Sui frammenti impiegati come materiali di fondazione recentemente recuperati cfr. A. Erlande Brandenbourg - M. Fleuty - F. Giscard d'Estaing, *Les rois retrouvés*, Paris 1978. Sul progetto di David di costruire con questi ed altri frammenti della feudalità rovesciata un colosso dedicato al *Popolo francese come Ercole*, cfr.: L. Courajod, *La statue de Louis XV executée par J.B. Lemoine*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1875, II, nota 3 pp. 52-53.

33. Despois, 1868, pp. 198, 203-214; Courajod, 1878-1879, pp. 490, 543-547; P. Vitry - G. Brière, *L'Eglise Abbatiale de Saint - Denis et ses Tombeaux*, Paris 1906, pp. 90-95; Cabanes-Nass, 1924, cit., II, pp. 7-11, 59-60; Réau, 1959, I, pp. 226-227.

34. Courajod, 1878-79, p. 520; Réau, 1959, I, p. 217; sul caso della vendita di opere requisite alla Galleria di Firenze cfr.: P. Rosenberg, in *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra, Firenze 1977, pp. 95-98.

35. E. Viollet-le-Duc, 1866, p. 22; Courajod, 1878-1879, pp. 186, 201-204, 205-206, 210-211, 524-525, 547, 553; F. Benoit, *L'Art sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897, pp. 119-120; Vitry-Brière, 1906, cit., pp. 95-98; M. Beaulieu-M. Aubert, *Musée National du Louvre - Description raisonné des sculptures...*, I, *Moyen Age*, Paris 1950, pp. 197-198; Emile-Mâle, 1956, pp. 388-389; Réau, 1959, II, pp. 226-227.

36. Viollet-le-Duc, 1866, pp. 22-23; Vitry-Brière, 1906, cit., pp. 99-104; Beaulieu-Aubert, 1950, cit., pp. 11-12; Réau cit., II, pp. 48-50, 65-72, 107-109; *Eugène Viollet-le-Duc*, catalogo della mostra, Paris 1965, pp. 78-81; Castelnuovo, 1981, cit., ed. 1985, pp. 147-148.

37. F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Imperial du Louvre*, I, ed. 1861, pp. XXXI-XLII; E. Despois, 1868, pp. 169-176; L. Courajod, 1878-1879, pp. 494-500; F. Benoit, *L'art sous la Révolution et l'Empire*, Paris 1897, pp. 110-113; *La Commission*, 1909; David, 1793.

38. Picault, 1793, ed. 1859, IX, pp. 515-516.

39. Ivi, p. 508 in particolare.

40. Picault, 1793. Nel 1853 (*Report*, 1853, p. 91) il commerciante John Nieuwenhuys osservava a proposito dell'*Imbarco della Regina di Saba* di Claude che le foderature eseguite in Francia alla fine del Settecento tendevano a staccarsi dalla tela originale per la cattiva adesione della colla o della pasta che erano state adoperate.

41. F.T. Hacquin, *Un mot au citoyen Picault sur son mémoire relatif à la restauration des tableaux du Muséum*, Paris, l'an II. Sui dipinti della Galleria Penthièvre cfr. W. Vitzthum, *La Galerie de la Vrillière*, in "L'Oeil", dicembre 1966, pp. 23-31.

42. Su J.-P. Lebrun cfr.: *La Commission du Museum*, 1909, pp. 97, 102-104; Emile-Mâle, 1956. Dei suoi scritti legati all'attività del museo si ricordano: *Réflexions sur le Muséum National par le citoyen Lebrun*, Paris 1792; *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum National...*, Paris, l'an III (a pp. 20-21 le idee sulle puliture in parte analoghe a quelle dell'Edwards, oltre alle precisazioni sui metodi stessi di pulitura e la loro eventuale pericolosità a p. 19).

43. Su David e l'intervento col quale fa sopprimere la commissione del Museo, cfr.: David, 1793 e 1794; D.L. Dowd, *Jacques Louis David, Artist Member of the Committee of General Security*, in "The American Historical review", 1951-1952, pp. 871-892; D.L. Dowd, in *Studies in modern European history in honor of Franklin Charles Palm*, New York 1956, pp. 105-128.

44. David, 1794. Per i lavori di restauro eseguiti al tempo della Commission du Muséum (per alcune segnalazioni cfr. Conti, 1973, p. 246) cfr.: Engerand, 1900, p. 532; *La Commission*, 1909. Il Martin (1794) accusa David di inesattezza per la denuncia della foderatura dei Vernet e ne attribuisce le sbollature alla cattiva imprimitura fatta con troppo litargirio, dall'indice degli "Archives de l'Art Français" del 1909 risultano invece numerosi pagamenti per interventi sulle sue tele.

45. G. Bouquier, *Rapport et projet de decret relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts, formant la collection du Muséum National*, Paris l'an II (1794), pp. 2-4.

46. Oltre agli scritti di Picault e Lebrun, sui progetti di concorso cfr.: Bouquier cit.; Martin, 1794; L. Tuety, *Procès-verbaux de la Commission Temporaire des arts*, Paris 1912-1917, pp. 667-673.

47. *La Commission du Muséum*, 1909, pp. 97, 102-104; Emile-Mâle, 1956; R. Longhi, *Pontormo: un ritratto giovanile*, in "Paragone", n. 217, 1968, pp. 58-60; in *Opere complete*, VII**, Firenze 1976, pp. 93-94.

48. Sulle requisizioni di opere per il Musée Central des Arts cfr.: M.L. Blumer, *Catalogues des peintures transportées de l'Italie en France de*

1796 à 1814, in "Bulletin de la Société de l'Art Français", 1936, II, pp. 244-348; C. Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoleon and the Creation of the Louvre*, London 1965; Haskell - Penny, 1981, pp. 132-143 (che inquadrano molto bene il problema attraverso la discussione sulle statue antiche). Sui metodi di restauro ed in particolare sui trasporti: Millin, 1806, III, pp. 435-438; J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, Göttingen 1798-1808, III, pp. 403-412; Steinmann, 1917; Incerpi, 1979; Emile-Mâle, 1983; Nonfarmale, 1983. Sul restauro di questi primi quadri provenienti dal Belgio e la congestione dei laboratori: Emile-Mâle, 1956, p. 409; Emile-Mâle, 1964, pp. 156, 165-166; C. Gould 1965 cit., pp. 74-75.

49. I "memoires" di Hacquin sui metodi di foderatura sono segnalati da Gilberte Emile-Mâle (1956, nota 1, p. 409) e si trovano nell'archivio dei Musées Nationaux (Procés - verbaux de l'Administration du Musée Central des Arts, p. 16, 14 e 27 maggio 1798); il metodo è descritto, ancora, da G. Emile-Mâle, 1983, p. 228. Cfr. Incerpi, 1979, p. 223 per la diversa colla usata nel trasporto da tela su tela del *Ritratto del Cardinal Bentivoglio* di Van Dyck.

50. G. Mengozzi, *Lettera intorno alle pitture di Raffaello esistenti in Foligno*, in *Antologia romana*, III, 1776-1777, pp. 321-325; *Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno*, Paris, l'an X (1802), pp. 43-52 (relazione sul trasporto, trad. in M. Prunetti, *Saggio pittorico*, Roma 1818, pp. 139-145), 63; Forni, 1866, p. 107; Cavalcaselle, 1882-1885, II, nota 2 p. 189; D. Redig de Campos, *La "Madonna di Foligno", di Raffaello - Note sulla storia e i suoi restauri*, in "Miscellanea Bibliothecae Hertzianae", München 1961, pp. 184-197. Il *Rapport à l'Institut National sur la Vierge de Foligno par les Citoyens Guyton, Vincent, Taunay et Berthollet*, in forma più ampia della relazione del 1802, è stato pubblicato in P. Lacroix, *Restauration des tableaux de Raphael*, in "Revue universelle des arts", IX, 1859, pp. 220-228; in J.D. Passavant, *Raphael...*, II, Paris 1860, pp. 622-629; passi ed estratti anche in: Paillot de Montabert, 1829-1830, IX, pp. 704-707; Horsin-Déon, 1851, pp. 6-11.

51. Richardson, 1728, III, p. 144; J.B.P. Lebrun, *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement venant des premier et second envois de Milan, Crémone, Parme, Plaisance, Modène, Cento et Bologne...*, Paris l'an VI, pp. 18-21; Passavant, 1839, II, p. 172; Cavalcaselle, 1882-1885, III, nota 1 p. 79; G. Emile-Mâle, 1983; A. Mazza, in *L'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1983, pp. 94-98; Nonfarmale, 1983.

52. U. Hegner, *Auch ich war in Paris*, in *Gesammelte Schriften*, Berlin 1824, p. 308 (riserve di David sui restauri del museo); J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, London 1831, III, p. 268; A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova...*, Firenze 1864, p. 243; Passavant, 1839, trad. 1882-1891 II, p. 334; Cavalcaselle, 1882-1885, III, nota 1, p. 262 e pp. 247-248; G. Emile-Mâle, *La Transfiguration de Raphael, quelques documents sur son séjour à Paris (1798-1815)*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana*, 1960-1961, pp. 225-236.
Su Mathias Bartolomaeus Röser cfr.: *La Commission*, 1909, pp. 166-171; il Passavant lamenta quasi sempre la cattiva riuscita dei ritocchi eseguiti nel museo napoleonico, cfr. 1839, trad., cit., II, pp. 16, 172, 311.

53. Passavant, 1839, II, pp. 145, 281-282, 284, 288; Geffroy, in Thieme-Becker 1907; Steinmann, 1917 p. 14. Di un importante trasporto di Hacquin (secondo quanto mi confermava Gilberte Emile-Mâle il 27 gennaio 1971), l'*Incoronazione della Vergine* di Raffaello, non abbiamo notizie sulle peculiarità tecniche, cfr. D. Redig de Campos, *L'Incoronazione della Madonna di Raffaello ed il suo restauro*, in "Fede ed arte", 1958, pp. 343-348. Fra gli altri dipinti italiani trasportati dopo il trasferimento a Parigi si possono ricordare il Giambellino di San Zaccaria, la pala del Garofalo della Galleria Estense e l'*Immacolata Concezione* di Gerolamo Mazzola Bedoli della Pinacoteca Nazionale di Parma di cui recentemente Silvia Baroni e Camillo Tarozzi hanno eseguito un nuovo trasporto.

Nell'ambito dell'attività del museo, si conosce un probabile restauro di Lebrun, la *Madonna dell'impannata* di Raffaello (Steinmann, 1917, p. 23), già restaurata da Vittorio Sampieri nel 1796 (*Raffaello a Firenze*, cat. della mostra, Firenze, 1984, p. 168). Sui restauri ai dipinti provenienti da Firenze cfr.: Forni, 1866, p. 107; F. Beaucamp, *Le peintre Lillois Jean-Baptiste Wicar*, Lille 1939, note pp. 316-318; Emile-Mâle, 1979; Incerpi, 1979.

54. De Burtin, 1808, I, pp. 422-423, 438; Secco-Suardo, 1866, cap. II; M. Hours, *Radiographies des tableaux de Léonard de Vinci*, in "Revue des arts", 1952, p. 234.

55. B. Marconi, *The Transfer of Panel Paintings on Linen by Ssidorov*, in *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston 1965, pp. 246-254; Marijnissen, 1967, I, pp. 46-49, II, note 150-183 (con notizie e bibliografia sui trasporti ottocenteschi in Belgio).

56. Su Giacomo Succi (morto a Roma nel 1809) cfr.: *Maniera di trasportare in tela le pitture a fresco*, in "Antologia romana", III, 1776-1777, pp. 361-362; Lanzi, 1809, V, p. 278; G. Alberghetti, *Compendio della storia della città di Imola*, Imola 1810, II, p. 128; *Due lettere critiche sull'opuscolo Descrizione del giardino della Viola nella città di Bologna*, Imola 1816, pp. 15-19; Cicognara, 1825, pp. 10-11; Giordani, 1840, pp. 11-18 e note 15 e 20; G. Giordani in Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara 1844, II, nota 1 pp. 40-41; M. Gualandi, *Tre giorni a Bologna*, Bologna 1850, p. 20; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 219, 229, 245-246 e nota; A. Presenzini, *Vita ed opere del pittore Andrea Camassei*, Assisi 1880, pp. 94-97, 247, 248; G. Villa, *Guida pittorica d'Imola dell'Abate Giovanni Villa con note aggiunte di Guido Gambetti* (1794), Bologna 1925, pp. 26 (soffitti dipinti da Giacomo Succi in Palazzo Sassatelli), 29-30; *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra, Cento 1967, p. XXVII; A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967, p. 58, n. 209; Conti, 1973, pp. 248-249; O. Baracchi Giovannardi, *Il modenese Antonio Boccolari e l'arte di "strappare" gli affreschi dal muro*, in "Atti e memorie" (dep. di

storia patria per le antiche provincie modenesi), 1984, p. 333; A. Mazza, in *Il museo come programma*, catalogo della mostra, Imola, 1985, pp. 66-67.

57. Cicognara, 1825, pp. 9-10; Giordani, 1840, pp. 10-11; Ufficio Regionale, 1906, nota 1 p. 26; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, p. 160 (nel 1819 si offre per eseguire trasporti ad Avignone); Incerpi, 1979, p. 220 e nota 17 p. 226; Conti, 1981, p. 71. L'esperimento eseguito a Firenze dalla Barret è riconoscibile in una Madonna attribuita a Sebastiano Mainardi dei depositi delle Gallerie di Firenze, n. 6106 dell'inventario 1890.

58. Cicognara, 1825; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 10-14, 21, 23, 26; F. Mariotti, *Legislazione delle belle arti*, Sezione Provincie Venete e Lombarde, n. 2490-240, cit. in Muraro, 1960, p. 32.

59. *Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Venezia 1812, p. 23; *Due lettere critiche sull'opuscolo descrizione del Giardino della Viola nella città di Bologna*, Imola 1816, pp. 13, 14, 16; G. Melchiorri, in "L'ape italiana", Roma 1835, tavv. XVI e XXXI; M. Gualandi, in "Il solerte foglio settimanale...", 1839, n. 47, p. 128, nota 6; Giordani, 1840, pp. 17, 18, 21-22; Zeni, 1840, nota 2 p. 9; C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi romano*, Mantova 1842, appendici, pp. L-LII; Dyce, 1847, nota p. 17; Horsin Déon, 1851, p. 17; Forni, 1866, p. 22; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 229; Milanesi, 1878-1885, III, 1878, p. 702; VI, 1881, nota 3 p. 466; Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 72-73; A. Prandi-T. Steinby, *Villa Lante al Gianicolo*, Roma 1954, pp. 13-15; Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959, pp. 128, 227; D. Posner, *Annibale Carracci and his School. The Paintings of Herrera Chapel*, in "Arte antica e moderna", 1960, p. 397; Hueck, 1980, p. 6 e nota 25 p. 10; Hueck, 1981, pp. 144-147, 149-152. L'attività di Pellegrino Succi sembra essere proseguita stancamente nell'ambito della politica di tutela del governo pontificio, cfr. F. Buranelli in *La tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1987, pp. 183-184 (nel 1863 stacco degli affreschi della Tomba François).

60. *Segreto chimico per trasportare le pitture dal muro sulla tela*, in "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ecc.", II, 1806, pp. 37-41 (sui trasporti eseguiti dal medico Nicola Martelli, con atteggiamento analogo a quello rivelato poi dallo Horsin Déon rispetto alla matericità dell'affresco: "...il ruvido, la squallidezza, ed il secco, effetti inseparabili della calce, sono il peccato originale della pittura a fresco. Ora egli colla sua medicatura le ha resi questi nuovi insoliti pregi facendola comparire florida, morbida e pastosa, emula de' quadri ad olio"); *National Gallery Aequtsitions 1953-1962*, London 1963, nota 1 p. 27; Hueck, 1981, pp. 145, 149.

61. G. Branchi, *Lettera del Prof. Branchi al Sig. Sebastiano Ciampi sopra gl'ingredienti di vari musaici e di varie antiche pitture*, in S. Ciampi, *Notizie inedite della segrestia de' belli arredi*, Firenze 1810, appendice, pp. 3-25; Cicognara, 1825, pp. 3-4; G. Branchi, *Sopra alcuni colori che nei secoli XIV e XV furono adoperati per le pitture dell'insigne Camposanto di Pisa, e sulla composizione dell'intonaco che fu fatto per le pitture medesime*, in "Nuovo giornale de' letterati", Pisa 1836, pp. 95-116; rist. in "Bollettino dell'Istituto centrale di restauro", n. 7-8, 1951, pp. 85-98; Zeni, 1840; Botti, 1864, pp. 30, 39.

62. Zeni, 1840; G. Fiocco, *Un affresco di Bernardo Parenzano*, in "Bollettino d'arte", 1931-1932, pp. 433-439; notizie abbastanza ampie dello Zeni nel Ms. P.D. 307 XVII della biblioteca del Museo Correr di Venezia, cfr. Conti, 1973, p. 250.

63. *Omaggio di riconoscenza al nobile signore Filippo Balbi...*, Venezia 1819, p. 8. Su di lui e gli affreschi della Soranza cfr.: Cicognara, 1825, pp. 11-12; L. Cicognara, *Lettere inedite... ad Antonio Canova*, Padova 1839, p. 31; R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Venezia 1939, pp. 37-43; R. Pallucchini, *Restauri veronesiani*, in "Le arti", 1939-1940, pp. 29-30; G. Bordignon Favero, *La villa Soranza di Michele Sanmicheli a Calstelfranco Veneto*, Treviso 1958; L. Crosato, *Di un putto della Soranza*, in "Arte Veneta", 1959-1960, p. 202; G. Bordignon Favero, *Le opere d'arte e il tesoro del duomo...*, Castelfranco 1965, pp. 41-43; B. Rupprecht, *Sanmichelis Villa Soranza*, in "Festschrift Ulrich Middeldorf", Berlin 1968, pp. 324-332; G. Schweikhart, *Paolo Veronese in der Villa Soranza*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1971, pp. 187-205.

64. S. Stratico, ms. It. IV, 334 della Biblioteca Marciana di Venezia (1820), cc. 524-525; Paillot de Montabert, 1829-1830, IX, pp. 707-708; Curti, 1864, p. 359; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 220; Ufficio regionale, 1906, pp. 22-36, 40-54; L. Beltrami, *Il Cenacolo di Leonardo...*, Milano 1908, pp. 35-37; Malaguzzi Valeri, 1908, p. 33; L. Beltrami, *I dipinti di Bernardino Luini alla villa Rabia detta "la Pelucca"*, Milano 1911, pp. 55-58, 61; Cavenaghi, 1912, p. 495; A. Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1956, pp. 99-100; Conti, 1973, p. 250.

65. "Gazzetta di Bologna" n. 85, 24 ottobre 1806; Cicognara, 1825, p. 10; Giordani, 1840, pp. 18-19; Secco-Suardo, ed. cit., 1866, p. 220; Venturi, 1882, pp. 377-378, 424, 430; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, pp. 48-49; C. Caccia Scarafoni, *Un affresco ritrovato del Garofalo*, in "Bollettino d'arte", 1958, pp. 88-92; A.C. Quintavalle, in *Arte in Emilia 1960-1961*, catalogo della mostra Parma 1961, pp. 62-64; S. Béguin, in *Mostra di Niccolò dell'Abate*, Bologna 1969, pp. 47-48, 53-55; *Per Niccolò dell'Abate*, catalogo della mostra, Modena 1970, pp. 16-27, 32-49; Conti, 1973, p. 251; O. Baracchi Giovannardi, cit., 1984, pp. 319-410.

66. *Report from the Select Committee on Fine Arts*, London 1842, p. 31 (cfr. anche la segnalazione di un metodo che applicava a diretto contatto con la pittura da trasportare carta assorbente); Déon, 1851, pp. 14-15; Secco-Suardo, ed., cit., 1866, pp. 222-228.

Capitolo VIII
Il restauro fra accademia e romanticismo

1. P. Palmaroli, lettera del 10 settembre 1810, in "Memorie enciclopediche romane", V, 1810, pp. 127-128. Alcune delle vicende rela-

tive al distacco della *Deposizione* non sono del tutto chiare anche dal confronto tra le fonti, cfr.: Cicognara, 1825, p. 11; [T. Wright], *Advise to Proprietors, on the Care of valuable Pictures painted in Oil with Instructions for preserving, cleaning and restoring them by an Artist*, London 1835, pp. 25-26; Zeni, 1840, nota 8 p. 12 ("Gli idropinti calcarei non sono intaccati che dgli acidi, al cui contatto anzi decompongonsi totalmente. Cogli alcali invece si può ripulirli quando fossero coperti da sostanze oleoresinose, come, per esempio, il fumo. Con questo mezzo si ripulì a Roma il celebre a fresco di Daniele da Volterra, che dal generale Miollis, nei primi anni del secolo presente, era stato fatto segare dal muro, e poi coperto con cera, vernice, ecc. Ma non si può fare lo stesso cogli a fresco compenetrati ed appoggiati da tali sostanze per l'esercitato trasporto"); F. Bonnard, *Histoire du Couvent Royal de la Trinité du Mont Pincio à Rome*, Paris 1933, pp. 222, 253-254; Scicolone, 1981-1982.

2. Il restauro, che ha rispettato in maniera ammirevole la testimonianza di quanto aveva eseguito il Palmaroli, sarà illustrato da Philippe Morel in un articolo in corso di pubblicazione sul "Bollettino d'Arte" *(Pellegrino Tibaldi e Marco Pino alla Trinità dei Monti, un affresco ritrovato, Pietro Palmaroli e le origini dello stacco)*.

3. Su Pietro, e Vincenzo Camuccini e gli interventi da lui diretti, cfr.: Cicognara, 1825, pp. 18-19; C. Falconieri, *Vita di Vincenzo Camuccini*, Roma 1875, p. 123; F. Noack, in Thieme-Becker, 1911; Biagetti-De Campos, 1944, pp. 187-191; G. Bendinelli, *Critici romani del primo Ottocento intorno a un quadro celebre. La Danae della Galleria Borghese*, in "L'Urbe", 1952, V, pp. 3-10; P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959, pp. 116, 226; Corbo, 1969; A. Bovero, *Camuccini Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974. Dei restauratori che lavorano sotto la direzione di Pietro Camuccini, Giuseppe Candida è citato dal Bedotti (1837, p. 13) perché eseguiva i ritocchi a vernice secondo la tradizione veneziana; nel 1839 gli veniva concessa la licenza di estrattista (*La tomba François di Vulci*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1987, p. 183).

4. Sui restauri ai mosaici cfr. Matthiae, 1967, pp. 399-423; per differenti individuazioni delle parti restaurate cfr. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten von IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg im Brisgau 1917.

5. F. Agricola, *Relazione dei restauri nelle terze logge del Pontificio Palazzo Vaticano*, Roma 1842.

6. Agricola, 1839, pp. 5, 17.

7. Su Palmaroli, a parte l'intervento su Daniele da Volterra, cfr.: Marcucci, 1816; Guattani, in "Memorie enciclopediche sulle antichità e belle arti di Roma per il MDCCCXVI, Roma 1817, pp. 61-62; C.L. Eastlake, in *Report*, 1853, pp. 278, 285; J. Hübner, *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde* Dresde 1868[3], pp. 62-63; Cavalcaselle-Crowe, 1877, I, p. 121; Milanesi, VII, 1881, nota 2 p. 571; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, II, nota 2 p. 71 e nota 1, pp. 254-57; Stübel, 1926, p. 129; Scicolone, 1981-1982. Si possono mettere in rapporto con i metodi di Palmaroli i giudizi assai negativi sui restauri nelle gallerie private di Roma della deposizione di William Coningham nella prima inchiesta sulla National Gallery (*Report from the Select Committee on the National Gallery...*, London 1850, p. 51).

8. De Campos-Biagetti, 1944, pp. 189 (lettera del 23 novembre 1825 firmata da: Girolamo Scaccia, Tommaso Minardi, Andrea Pozzi, Filippo Agricola, Agostino Tofanelli, Luigi Durantini, Giovanni Silvagni, Carlo Viganoni, Alberto Thorvaldsen Antonio d'Este, Antonio Solà, Giulio Camporese, Gaspare Salvi, Pietro Bracci, Missirini protosegretario), 189-190 (lettera di Wicar); Hueck; 1981, p. 149.

9. Marconi, 1979; O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prima battaglie per la tutela delle "belle arti"*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 8, 1979, pp. 27-41. Sulla ricostruzione di San Paolo fuori le Mura cfr. M.F. Fischer, *Classicism and Historicism in 19th Century Roman Architecture*, in *Actes du XXIIme Congrès international d'histoire de l'art* (1969), Budapest 1972, pp. 603-608.

10. G. Valadier, *Narrazione artistica dell'operato finora nel restauro dell'Arco di Tito in Roma*, Roma 1822; Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris 1829, 30 giugno 1828 (cit. dalla trad. Bari 1973); G. Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1929, II, pp. 161-162; Marconi, 1979, pp. 63-64.

11. J.C. Ibbetson, *An Accidence or Gamut of Painting in Oil and Watercolours*, London 1803, ed. 1828; nota pp. 3-4; cit. da Gombrich, 1962, p. 53; C.L. Eastlake, deposizione in *Report*, 1853, p. 276 (in generale, si rimanda a questa fonte per una ricchissima rassegna di metodi di pulitura e verniciatura usati dai restauratori inglesi verso la metà dell'Ottocento).

12. Bedotti, 1837, pp. 14-21; su questi restauri cfr. *Cultura figurativa negli stati del re di Sardegna (1773-1861)*, catalogo della mostra, Torino 1980, n. 324, pp. 348-349 e 1387-1388; P. Astrua, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra, Vercelli 1985, p. 123; A. Quazza, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino 1986, p. 274.

13. Bedotti, 1837, pp. 32-34, 44-46. Ancora nel 1862 il direttore degli Uffizi Paolo Feroni precisava che "il restauratore si deve limitare a leggermente pulire il quadro e scrupolosamente restaurarlo nelle parti mancanti lasciando anche quei difetti che sono propri dell'originalità" (lettera del 21 novembre in A.C.S., I vers., b. 246, f. 114, rintracciata dalla mia allieva Dora Gapito).

14. Bedotti, 1837, pp. 8-9, 11-12; Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 369-370, 499; Lechi, 1968, pp. 107-109; Ferretti, 1981, p. 163; lettere del 3 luglio 1852 al 12 giugno 1854 nell'archivio di famiglia Secco-Suardo, Documenti moderni di famiglia "Conte Girolamo", Lettere, memorie.

15. Bianchi, 1984, pp. 108-113.

16. Eastlake, 1847, pp. 255-256, 271-272; Secco-Suardo, 1866, p. 362; Secco-Suardo, 1894, pp. 539-540.

17. Report, 1853; G.B. Calvalcaselle, lettera del 9 giugno 1853, ivi, pp. 784-787; Marijnissen, 1967, II, nota 306, p. 364-366 (lettera dello Eastlake del 1847 sulla pulitura di alcuni Rubens della National Gallery).

18. Bedotti, 1837, pp. 26-28.

19. Forni, 1866, p. 2; *Notiziario,* in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 8, p. 31; Marcucci, 1965, p. 153; Conti, 1981, p. 82; Incerpi, 1982, pp. 333-334 e note 45-47, 343-344.

20. *Pittura a buon fresco,* in l'"Antologia", 1828, novembre-dicembre, pp. 90-95, ed. anastatica, III, Firenze 1975; F. Baldanzi, *Delle pitture che adornano la cappella del Sacro Cingolo di Maria Vergine nella Cattedrale di Prato,* Prato 1831; F. Baldanzi, *Delle pitture di Fra Filippo Lippi nel coro della cattedrale di Prato...,* Prato 1835; N. Tommaseo, *Della bellezza educatrice, pensieri,* Venezia 1838, p. 147; F. Fantozzi, 1842, p. 773; Wilson, 1843, nota p. 29; C. Pucci, *All'anonimo articolista difensore di un recente vandalismo commesso nel convento di Santa Croce,* in "La rivista di Firenze", 21 agosto 1847; Botti, 1864, p. 34; A.F. Rio, *De l'Art Chrétien,* Paris 1861, I, pp. 232-233; C. Guasti, *Antonio Marini, pittore,* Firenze 1862 (rist. a cura di M. Bellandi e C. Paoletti, *L'opera di Antonio Marini pittore 1788-1861,* Firenze 1961); Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, V, nota p. 131; VI, nota, p. 68; VIII, nota, pp. 29-30; C. Guasti, *Belle arti...,* Firenze 1874, pp. 5-6; A. Bellini Pietri, *Guida di Pisa,* Pisa 1913, p. 140; Longhi, 1960-1961, p. 15; Conti, 1973, pp. 252-253.

21. Giordani, 1840, pp. 27-29; note in Malvasia, 1678, ed. 1841, II, pp. 65 e 278; G. Atti, *Sunto storico della città di Cento,* Cento 1853, p. 69; Forni, 1866, p. 23; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 220, 230-231; Milanesi, 1873-1885, II, 1878, nota 1 p. 675; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena,* Roma 1945, pp. 49, 109; C. Grigioni, *Marco Palmezzano,* Faenza 1956, p. 384; L. Tintori, *Methods used in Italy for detaching Murals,* in *Recent Advances in Conservation,* London 1963, didascalia a p. 120; R. Roli, *I fregi centesi del Guercino,* Bologna 1968, p. 59; Ferrara, Archivio della Pinacoteca Nazionale, Belle Arti XIX sec., cartella 3 (rintracciata nella tesi di Paola Mingozzi, *Restauri a Ferrara: 1861-1915,* Univ. di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1984-85).

22. M. Ridolfi, *Scritti vari riguardanti le belle arti del dipintore M.R.,* Lucca, 1844, (pp. 29-33, 214-218 sull'Aspertini); M. Ridolfi, *Scritti d'arte e d'antichità,* Firenze 1879; Ferretti, 1979.

23. Vari particolari sull'encaustificazione degli affreschi emergono dalla polemica sulla priorità dell'invenzione fra Andrea Celestino e Giovanni Fabbroni; li richiama Guglielmo Botti ricordando i suggerimenti dati dal Fabbroni a Luigi Ademollo nel 1794 per gli affreschi di Giovanni da San Giovanni della villa il Pozzino a Castello (1864, pp. 9-10).

24. *Il Camposanto e l'Accademia di belle arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio,* Pisa 1923, pp. 30-33; Cavalcaselle, 1863, pp. 35-36; Botti, 1864; Forni, 1866, pp. 23-24, 37-38.

25. G. Nepi Scirè, in *Giorgione a Venezia,* catalogo della mostra, Venezia 1978, nota 50 pp. 128-129; Hueck, 1981, pp. 144-145, 149.

26. Ho preso visione del carteggio di Giovanni Secco-Suardo negli archivi di famiglia nel 1976 grazie alla cortesie del compianto Conte Suardino Secco-Suardo; ampi rimandi, anche se non esaustivi, vengono fatti da Cristina Giannini (*Giovanni Secco-Suardo restauratore e teorico...,* in "Paragone", n. 437, 1986, pp. 68-75). Le lettere al Guizzardi vanno dal 20 maggio 1852 al 12 giugno 1854, quelle a Giuseppe Fumagalli dal novembre 1847 al 4 settembre 1859; due lettere di Michele Ridolfi (23 ottobre 1853 e 9 maggio 1854) sono richieste di informazioni sul restauro della *Cena* di Leonardo che era stato affidato al Barezzi (su cui cfr. Ufficio regionale, 1906, pp. 40-54).

27. Su Giuseppe Molteni cfr. G. Rovani, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei,* Milano 1854, pp. 163-164; Secco-Suardo, 1866, ed. 1927, pp. 190-193; A. Caimi, *Commemorazione del Cav. Giuseppe Molteni,* in "Atti dell'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano", 1867; Malaguzzi Valeri, 1908; Venturi, 1912, pp. 449-452; *The National Gallery, January 1965 - December 1966,* London 1967, pp. 68-69; J. Fleming, *Art Dealing and the Risorgimento,* I, in "The Burlington Magazine", 1973, pp. 5-6, nota 47, p. 8; *I maestri di Brera,* catalogo della mostra, Milano 1975, pp. 244-246; D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World,* Princeton 1978, pp. 153-154, 175, 176, 306, 322; *Cultura figurativa negli stati del re di Sardegna (1773-1861),* catalogo della mostra, Torino 1980, pp. 419, 707, 1466; A. Zanni, *Note su alcuni restauratori a Milano: Cavenaghi e Molteni,* in *Zenale e Leonardo,* catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 250-253; Anderson, 1987.

28. Venturi, 1912, p. 450; C. Gould, *Eastlake and Molteni: The Ethics of Restoration,* in "The Burlington Magazine", 1974, pp. 530-534; Anderson, 1987, pp. 111, 115-116, 123-124 e nota 43 p. 130.

29. G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento,* Milano 1891, p. 303; M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools,* London 1961, pp. 439-440.

30. Anderson, 1987, p. 114; C. Volpe, rec. alla mostra *Da Altichiero al Pisanello,* in "Arte antica e moderna", 1958, p. 413.

31. A. Mottola Molfino-M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti,* Milano 1982, p. 17 e ad indicem.

32. Il testo della relazione del 1858 è pubblicato integralmente in C. Bertelli - P.L. De Vecchi, *Lo Sposalizio della Vergine di Raffaello,* Treviglio 1983, pp. 76-80; su questo restauro cfr. anche: Passavant, 1839, trad. cit., II, 1889, p. 23; Cavalcaselle-Crowe, 1882-1885, trad. it., p. 170 nota 1; M. Olivari, in *Raffaello e Brera,* catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 32-34.

33. Sulle lettere nell'Archivio Secco-Suardo del 28 marzo 1855 e 22 marzo 1856 cfr. quanto ho osservato in *Una miniatura ed altre considerazioni sul Pisanello,* in "Itinerari", I, 1979, p. 74.

34. Marijnissen, 1967, pp. 35, 190-191.

35. Longhi, 1940, p. 121, ed. 1985, pp. 119-120; 1948, p. 185, ed. 1985, p. 2.

36. Forni, 1866, p. 72; Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 455-456.

37. F. Odorici, *Guida di Brescia,* Brescia 1853, pp. 188-189; Curti, 1864, pp. 359-360; Forni, 1866, nota 3 p. 23; Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 220, 231-232; Bernardi, 1898, p. 98; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 6-7, 36; Longhi, 1957, p. 4; Paolucci, 1986, p. 12.

38. Antonio Zanchi è il restauratore che esegue il nuovo trasporto delle tavolette del Solario Poldi Pezzoli, libera anche dal beverone la *Madonna col Bambino e Sant'Anna* di Gerolamo dei Libri acquistata dalla National Gallery nel 1864, cfr. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., pp. 191-195; 1894, ed. cit., nota pp. 390-391, pp. 554-555; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 17, 176. Alcuni trasporti seguiti dal Secco-Suardo si rintracciano nella pinacoteca dell'Accademia Carrara (cfr. Giannini, 1986, cit., p. 71).

39. Secco-Suardo, 1866, introduzione all'edizione originale; G. Secco-Suardo, *Della pittura ad encausto, ad olio e a tempera,* in "L'arte in Italia", 1871, pp. 83-84; Secco-Suardo, 1894, ed. 1927, pp. 362-363, 369, 393-394; Conti, 1981, p. 81; Incerpi, 1982, p. 337; minuta di lettera di presentazione di Giovanni Morelli nella Biblioteca Comunale di Bergamo (ms. 5/281); richiesta di indennizzo di Pietro Pezzati del 1 luglio 1864 nell'archivio di famiglia Secco-Suardo.
Il Pezzati, allievo del Marini e buon pittore di tradizione purista (vedi Thieme-Becker, 1932), è comunque un'interessante figura di restauratore cfr.: C. Guasti, *Antonio Marini pittore,* Firenze 1862, pp. 19, 38, 42, 43; C. Guasti, *Belle arti. Opuscoli descrittivi e bibliografici,* Firenze 1874, pp. 53-68; V. Lusini, *Storia della basilica di San Francesco a Siena,* Siena 1894, nota 1, p. 217; G. Marchini, in *Due secoli di pittura murale,* catalogo della mostra, Prato 1969, p. 132; Hueck, 1980, p. 4; Paolucci, 1986, p. 14.

40. Secco-Suardo, 1866, ed. cit., p. 239; Conti, 1981, pp. 81-82; C. Giannini, *Note sul restauro italiano del secondo Ottocento...,* in "Paragone", n. 391, 1982, pp. 44-45; Paolucci, 1986, nota 19 p. 18. Sul corso del 1864 cfr. A.C.S., I vers., b. 385, fasc. 22. Oltre ai trasporti fiorentini conosciamo quello su tela eseguito a Bergamo nel 1864 su una *Madonna col Bambino* di Anton Maria da Carpi (F. Rossi, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti,* Bergamo 1979, p. 73).

41. Forni, 1866, pp. 2, 29-33, 59-62 in particolare; Incerpi, 1982, nota 59 p. 346. La sequenza degli affreschi trasportati a massello a Siena a cui il Forni fa riferimento comprende: il *Cristo alla colonna* del Sodoma (1841, architetto Lorenzo Doveri; cfr. Wilson, 1843, p. 31 sulla tecnica di questo affresco); *Crocifissione* e *Resurrezione* di Girolamo di Benvenuto al Monistero (1841, muratore Lorenzo Lotti); *Orazione nell'orto* e *Discesa al Limbo* del Sodoma (1842, Lotti); affreschi del Palazzo del Magnifico, del Signorelli e Genga oggi in pinacoteca; *Resurrezione* del Sodoma in Palazzo Pubblico (1842, ingegner Maurizio Zanetti); affreschi di Pietro e Ambrogio Lorenzetti in San Francesco (muratore Giovanni Vestri, 1854).

42. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, ed. cit., VI, nota pp. 11-12; Conti, 1879-1882, III parte, cc. 3-4. Gaetano Milanesi (1878-1885, VI, p. 292 e nota 3 p. 294) ricorda il suo restauro della *Venere* da cartone di Michelangelo attribuita al Pontormo delle gallerie fiorentine.

43. Forni, 1866, pp. 429-434; Secco-Suardo, 1866, ed. 1927, nota 1 p. 265; 1894, ed. cit., pp. 408-420.

44. Dei trasporti eseguiti dal Brison abbiamo notizia di quello eseguito su uno dei Longhi della collezione Lochis di Bergamo (da tela su tela), su un Cima di Brera nel 1857 (già trasportato precedentemente), su un *Noli me tangere* attribuito a Palma il Vecchio nel 1862 (auspice il Secco-Suardo, ricevono entrambi una medaglia d'argento), ed infine sulla pala di Marco d'Oggiono in Sant'Eufemia a Milano (assieme al Secco-Suardo). La polemica col conte traspare dall'articolo del Curti (nota 1 pp. 363-364) ed è attestata in A.C.S., I, vers., b. 385, fasc. 22; anche il fatto che Brison compaia come restauratore di Layard solamente nel 1856 per i *Tre Santi* di Bartolomeo Montagna fa pensare ad un graduale deterioramento di rapporti col gruppo che faceva capo a Morelli e Secco-Suardo. Su di lui cfr. Curti, 1864; Secco Suardo, 1866, pp. 7, 8, 10-11 della prima edizione; Venturi, 1912, pp. 449-450.

45. L. Bailo, *Degli affreschi salvati nella demolita Chiesa di S. Margherita in Treviso,* Treviso 1883; Bernardi, 1898; M. Botter, in M. Muraro, *Tomaso da Modena. Le storie di Sant'Orsola,* Villorba 1987, pp. 27-37.

46. G.B. Uccelli, *Il Palazzo del Podestà,* Firenze 1865, p. 198 (cfr. G. Previtali, *Giotto e la sua bottega,* Milano 1967, p. 341, per la *Madonna* trasportata in questa occasione); Forni, 1866, pp. 23-24, 27-29; M. d'Azeglio, *Intorno al restauro del Palazzo del Podestà... Firenze 1870;* A. Gotti, *Le gallerie di Firenze,* Roma 1872, pp. 235-239, 266; Milanesi, I, 1878, nota a p. 679; Conti, 1879-1882, c. 50; A. Alfani - P. Ferrigni, *Gaetano Bianchi pittore a buon fresco commemorato alla società Colombaria,* Firenze 1892; Secco-Suardo, 1894, pp. 486-87; Bernardi, 1898, pp. 14-16; G. Tutino, in Thieme-Becker, 1909; S. Meloni Trkulia, in *Dizionario biografico degli italiani,* XI, 1968, pp. 95-96; Conti, 1981, pp. 86-87; R. Signorini, *Opus hoc tenue,* Mantova, 1985, p. 262.

47. C. Morelli, *Lettera al signor professore *** a Roma riguardante le pitture di Giotto nella Cappella di San Francesco,* Firenze 1851; Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, I, pp. 522-528; J. Ruskin, *Mornings in Florence,* 1875-1877, I, 8-9; R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting,* III, Den Haag 1924, pp. 136-138; Conti, 1973, p. 254.

48. Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866, VIII, n., p. 214.

49. C.J. Cavallucci, *Dei restauri operati nella chiesa di Santa Croce,* in "L'Arte in Italia", 1871, pp. 54-56; J. Gardner, *The Early Decoration of Santa Croce in Florence,* in "The Burlington Magazine", 1971, pp. 391-392. Una lettera del 14 ottobre 1869 del Sindaco di Firenze alla Prefettura di Verona sul recupero di affreschi scialbati ci fa sapere che la rimozione delle imbiancature veniva eseguita da due ex monaci per conto del Bianchi (Verona, Archivio di Stato, Fondo della Prefettura, Commissione consultiva conservatrice di belle arti e antichità, b. 2, segnalata nella tesi di Giuliana Sona, *Per una storia della tutela a Verona...,* Univ. di Bologna, anno acc. 1986/87, rel. M. Ferretti).

Capitolo IX
Il restauro nell'Italia unita

1. *The Seven Lamps of Architecture,* I, VIII.

2. Cfr. Fantozzi, 1842, pp. 775-777.

3. Cosimo Conti 1879-1882, c. 45 della prima parte.

4. *Journal de Eugène Delacroix*, I, Paris 1932, pp. 338-400; trad. italiana: *Diario*, Torino 1954, I, p. 383. I restauri puristi sui monumenti di Lucca incontrano il plauso di Carlo Cattaneo, cfr. Levi, 1988, nota 46 p. 356.

5. E. Viollet-le-Duc, 1866, pp. 17-20; cfr. anche nota 1 pp. 28-29. Si consideri questo atteggiamento di voluto recupero anche rispetto allo stato di abbandono e degrado in cui si trovavano molti dei monumenti medievali dopo la Rivoluzione, cfr. Montalambert, 1833, ed. cit., p. 6.

6. C.J. Cavallucci, *Dei restauri operati nella chiesa di Santa Croce*, in "L'arte in Italia", III, 1871, pp. 54-56; R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, sect. III, vol. II/I, New York 1930, p. 78; F. Zeri, *Cinque schede per Carlo Crivelli*, in "Arte antica e moderna", 1961, pp. 162-163.

7. J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, VI, XVIII; E. Viollet-le-Duc, *De la restauration des anciens édifices en Italie*, in "Encyclopédie d'Architecture", 1872, pp. 15-16, 57-59; in Zorzi, 1877, pp. 161-167 (cfr. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, catalogo della mostra, Paris-Florence, 1980, pp. 223-24; trad. in Dalla Costa cit., 1983, pp. 109-14); Zorzi, 1877; C. Boito, *I restauri di San Marco*, in "Nuova antologia", 15 dicembre 1879, pp. 701-721; in *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, 1880, pp. 299-381; C. Yriarte, *Les restaurations de Saint Marc de Venise*, in "Revue des deux mondes", XXXVIII, 1880, pp. 827-56, Conti, 1892, pp. 8-9; E. Tea, *Il carteggio Boni - Caroë sui monumenti veneziani: 1881-1889*, in 'Archivi', 1959, pp. 234-254; C. Robotti, *Le idee di Ruskin e i restauri della Basilica di San Marco*, in "Bollettino d'Arte", 1976, pp. 115-121; S. Boscarino, *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero*, in 'Psicon', gennaio-marzo 1977, pp. 110-118; J. Clegg, *Ruskin and Venice*, London, 1981; M. Dalla Costa, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venezia, 1983.

8. Non giova, per mettere a fuoco la cultura del Cavalcaselle, il carattere spesso apologetico della letteratura che gli è stata dedicata, prima viziata dalla contrapposizione di vago sapore nazionalista col collega Crowe, poi dal gusto per il restauro di "conservazione" che rinuncia ad integrazioni ecc. e che individuava un precorritore nel Cavalcaselle; vedi, invece: D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in "Prospettiva", n. 26, 1981, pp. 74-87; D. Levi, *Cavalcaselle e Crowe: analisi di una collaborazione*, in "Annali della Scuola N.le Sup. di Pisa" (classe di lettere), 1982, pp. 1131-1171 (la nota 9 è specificatamente dedicata alla sfortuna del Crowe in Italia e Germania); D. Levi *Sui manoscritti friulani di Cavalcaselle: una storia illustrata*, ibidem, 1983, pp. 239-307. Sul Cavalcaselle, anche per risalire alla vasta bibliografia esistente, cfr. *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia-Verona 1973) a cura di L. Moretti; per i temi qui trattati mi sono avvalso ampiamente della buona tesi con me discussa da Patrizia Poletti (1982-83). Segnalo il nuovo lavoro di Donata Levi (1988), che non ho potuto tenere adeguatamente presente nella redazione di queste note.

9. G. Morelli, *Della pittura italiana* (1890), Milano 1897, p. 76. Non ho rintracciato notizie sui restauri eseguiti sugli affreschi di Filippino Lippi in questi anni. I restauri alla Camera degli Sposi sono documentati nel 1876-1877 (A.C.S., I vers., b. 476; informa bene sulla vicenda illustrata dai documenti l'articolo su "La Gazzetta di Mantova" del 2 marzo 1877); il dissenso del Morelli ha origine dai cattivi effetti della mistura di olio e cera con cui Antonio Bertolli consolidava le parti distaccate e riapplicate della volta, effetti a cui ovvierà un intervento di Gaetano Bianchi (cfr. "La Gazzetta d'Italia", 17 settembre 1877). Anche per gli affreschi della Scuola del Santo si tratta di un intervento del Bertolli (1877 e 1879, cfr. nello stesso versamento, b. 499).

10. Cavalcaselle, 1863, ed. 1875, pp. 31-34. Sui restauri ai mosaici di San Marco e di Torcello cfr.: P. Saccardo, *Saggio di uno studio storico-artistico sopra i mosaici della chiesa di S. Marco in Venezia...*, Venezia 1864; Zorzi, 1877, pp. 54-55, 121-160; P. Saccardo, *Mosaici e loro iscrizioni*, in *La Basilica di San Marco a Venezia*, Venezia 1888, III, pp. 329-333; P. Saccardo, *La basilica di San Marco e il suo pavimento e i restauri dell'ultimo ventennio*, Venezia 1901; I. Andreescu, *Torcello I, II*, in "Dumbarton Oaks Papers", 1972, pp. 183-223; I. Andreescu, *Torcello, III*, ibidem, 1976, pp. 247-341; O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-London 1984, I, pp. 14-17; fra i documenti rintracciati nella tesi con me discussa da Francesca Luzi (*Mosaici e rivestimenti marmorei nei restauri ottocenteschi di S. Marco*, anno acc. 1983-84), vedi: A.C.S., I, versam. buste 608, 609 e 612. Sui restauri a Ravenna cfr. Gerola, 1917, pp. 142-181; Ricci, 1930-1937. Il livello migliore nella problematica del restauro dei mosaici prima degli ultimi anni dell'Ottocento è quello che rivela Gaetano Riolo nel 1870.

11. Cavalcaselle, 1863, ed. 1875, pp. 34-37. Molto opportunatamente il Cavalcaselle insiste per la necessità di una buona manutenzione degli edifici in cui si trovassero gli affreschi, come poi nella circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 9 gennaio 1879; *Norme per lavori di restauro dei dipinti a fresco* (pubblicata in L. Magagnato, *G.B. Cavalcaselle a Verona*, Verona 1973, pp. 37-38; le minute in A.C.S. I vers., b. 385, fasc. 22-9).

12. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., pp. 36-37. Sul *Giudizio finale* di Fra Bartolomeo, ultimamente sottoposto ad un discutibile intervento che l'ha rimosso dal supporto del Botti, cfr. C.J. Cavallucci, *Distacco dell'affresco rappresentante il Giudizio universale...*, in "L'arte in Italia", 1872, pp. 11-12; lettera di G. Botti del 20 agosto 1870: A.C.S., I versam., b. 450.

13. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., pp. 38-39.

14. Conti, 1982, pp. 132-133; Levi, 1988, pp. 329-330; cfr. A.C.S., I vers., b. 450, fasc. 268.

15. Cavalcaselle, 1863, ed. cit., p. 30; lettera del 7 dicembre 1872, in "L'arte in Italia", 1872, pp. 166-167. Dei restauri eseguiti in età pontificia si ricorda il rifacimento in stile di alcune figure nella decorazione cimabuesca del transetto, anteriore al disegno che ne trasse Anton Ramboux (ca. 1835-1836), cfr. Hueck, 1980, p. 2; gli interventi di Pellegrino Succi del 1844 (testa del Redentore nell'*Incoronazione* di Puccio Capanna, e su uno degli *Angeli* di Cimabue nel transetto: Hueck, 1981, pp. 144-145,

149) e del 1847-1848 e 1851 (Cappella di San Martino, *Storie di San Francesco* di Giotto, figure singole nella Cappella della Maddalena e *Santi* di Simone Martini nel transetto destro: ivi, pp. 146-147, 150-152). Sull'importante restauro alle vetrate di Giovanni Bertini (1839-1844), cfr. Hueck, 1979.

16. *Restauri* (ristampa della lettera di Cesare Cantù del 5 dicembre e replica di Cavalcaselle del 7 dicembre 1872), in "L'arte in Italia", 1872, pp. 166-167; G. Biscarra, *Restauri dell'antica basilica di San Francesco in Assisi,* ivi, pp. 38-40; G. Rossi-Scotti, *Sull'avvenuta rimozione del coro di maestro Domenico da Sanseverino,* Perugia 1873; G. Rossi-Scotti, *Ancora due parole sul rimosso coro di S. Francesco in Assisi,* Perugia 1874; G. Rossi-Scotti, *Dibattito del giornalismo italiano intorno alla rimozione del coro di Maestro Domenico da Sanseverino...,* Perugia 1874; G.B. Cavalcaselle, lettera del 15 dicembre 1892, in "Archivio storico dell'arte", 1892, p. 445; Hueck, 1981, pp. 147-148; Levi, 1988, pp. 335-340.

17. G. Sacconi, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria,* Perugia 1903, p. 72 (cfr. pp. 57-82, 70-72 sulla basilica ed i suoi affreschi). Da parte sua, il Sacconi mostra un rispetto relativo dei materiali originali proponendo poi di rimuovere i ritocchi a biacca anneriti, pur sapendo che risalivano agli autori stessi degli affreschi, nella speranza di trovare la campitura bianca sottostante. Numerosi documenti su questi restauri sono stati trascritti nelle tesi di Paola Irene Canu e Patrizia Poletti (1982-83), cfr.: A.C.S., I versam., buste 526 (restauro delle vetrate), 527, 528; lettere dell'architetto Alfonso Brizi dal 29 aprile 1872 al 16 agosto 1878 nel carteggio Cavalcaselle.

18. *Riparazione ai dipinti,* circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 30 gennaio 1877 (minute in A.C.S., b. 385, fasc. 22-3); nel 1863 il Cavalcaselle si limitava ad insistere che le integrazioni delle lacune non debordassero sulla pittura originale, senza suggerire norme sul modo in cui dovessero essere eseguite. Un atteggiamento gradualmente meno rigorista nella campitura delle lacune è stato individuato da Marina Cesani (1986-1987) nei restauri di Domenico Fiscali a San Gimignano seguiti dal Cavalcaselle.

19. A.C.S., I vers. busta 197, fasc. 44-9; dove cfr. il preventivo di Conti del 10 aprile 1878 e la risposta del 21 marzo dove il Cavalcaselle propone Filippo Fiscali per il Cassone Adimari.

20. Sul Botti, oltre alle notizie e commenti relativi al suo intervento nel Camposasnto di Pisa, cfr.: L. Rotelli, *Delle invetriate dipinte da Guglielmo Botti,* Pisa 1868 (estratto dalla "Rivista universale"); Breda, *Sul nuovo sistema del Cav. Guglielmo Botti, pittore, per distaccare gli affreschi dalle pareti,* in "La gazzetta di Mantova", 8 luglio 1870; G. Botti, *Sulla riparazione del Cenacolo di Leonardo da Vinci,* Assisi 1874; A. Rondani, *Sul distacco e trasporto di un affresco di A. Allegri da Correggio in Parma,* Venezia 1876; F. Della Rovere, *Un dipinto a tempera di Bartolomeo Vivarini...,* in "La Gazzetta di Venezia", 4 maggio 1877; M. Sernagiotto, *Il Cavaliere Guglielmo Botti di Pisa, professore di pittura,* Treviso 1879; G. Botti, *Cose locali: lo stato della nostra Pinacoteca,* in "La Gazzetta ferrarese", 6, 7, 8, 9 e 10 giugno 1891; A. de Gubernatis-U. Martini, *Dizionario degli artisti italiani viventi,* Firenze 1892, pp. 70-72; Secco-Suardo, 1894, p. 548; Ufficio regionale, 1906, pp. 53-58; A. Venturi, 1911, pp. 133-134; E. Bassi, ad vocem *Botti, Guglielmo* in *Dizionario biografico degli italiani,* XIII, 1971; Conti, 1981, pp. 89-90; G. Curto, in *Alfredo d'Andrade,* 1981, pp. 284-293; Moro, 1981-1982; Conti, 1982, pp. 131-136; per trascrizioni di documenti e controlli bibliografici mi sono avvalso della tesi di Paola Irene Canu (*Guglielmo Botti: un restauratore dell'800,* Pisa, fac. di lettere, anno acc. 1980-81, relatrice D. Devoti).

21. P.E. Selvatico, *Sulle riparazioni dei celebri affreschi di Giotto detti dell'Arena in Padova,* Pisa 1870; E. Prosdocimi, *Il Comune di Padova e la Cappella degli Scrovegni nell'Ottocento,* numero speciale del "Bollettino del museo Civico di Padova", XLIX, 1960. Ivi (pp. 77-79) una relazione del Cavalcaselle sulla conservazione degli affreschi del 1857 che richiamava come modello di intervento quello eseguito dal Förster nel 1837 nell'Oratorio di San Giorgio (cfr. Förster, 1846).

22. Sul Bertolli cfr.: A. Moschetti, *Per l'integrità della Cappella Ovetari e di un affresco di Andrea Mantegna,* in "Bollettino del Museo Civico di Padova," 1930, pp. 1-33; A. Moschetti, *L'ultima parola intorno all'integrità della Cappella Ovetari...,* ibidem, 1931, pp. 153-163; *Pitture murali,* 1960, p. 46; Prosdocimi, 1960, cit.; A. Sartori, *La cappella di San Giacomo al Santo,* in "Il Santo", 1966, n. 2-3, pp. 302, 356; Conti, 1981, p. 91; lettere dal 1882 al 1885 nel carteggio Cavalcaselle. In A.C.S., II vers., 1ª p., b. 322, fasc. 5821/6 una sua relazione del 1891 sulla conservazione del *San Cristoforo* di Tiziano in Palazzo Ducale da confrontare con i diversi metodi di intervento proposti dal Botti e da Giovanni Spoldi.

23. Sul restauro agli affreschi del Veronese, cfr. A.C.S., I vers., b. 616 (dove si trova anche la documentazione sul restauro del Botti agli affreschi del Pordenone nel chiostro di Santo Stefano eseguito fra il 1875 ed il 1877). Sul Tagliapietra cfr. Marconi Moschini, 1956, pp. 71 e 75; per la cattiva fama dei restauratori veneziani cfr. la lettera di Saverio Cavallari ad Austen Layard riportata in Venturi, 1912, p. 449.

24. Conti 1982, p. 134 (A.C.S., I versam., b. 600); sulle vicende di conservazione della tavola cfr. A.M. Spiazzi, in *Lorenzo Lotto a Treviso,* catalogo della mostra, Treviso 1980, pp. 113-117.

25. Come rivela bene la sfortunata vicenda dei mosaici marciani nell'Ottocento, Venezia è la sola città dove la gestione di restauri con la supervisione della locale accademia abbia ciclicamente portato a cattivi risultati. Dei restauri dello Zambler si ha notizia fin dal 1843; Camillo Boito allude a questo restauro ricordando le abrasioni subite da una pala di Lorenzo Lotto (*I restauratori,* Firenze 1884, p. 25); cfr. Conti, 1982, p. 135.

26. P. d'Achiardi, *I restauri agli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa,* in "L'Arte", 1903, p. 121; Conti, 1982, p. 135.

27. F. Valcanover, *La Pala Pesaro,* in "Quaderni nella Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", n. 8, 1979, pp. 63-64

(anche sul precedente restauro eseguito dal Fabris nel 1842); Conti, 1982, pp. 135-136 (cfr. A.C.S., I versam., b. 355).

28. Cfr. il carteggio Cavalcaselle per la sua lettera del 2 ottobre 1881 e quelle di Gabriello Cherubini da Atri del 26 agosto 1882 (staccati e riattaccati, la *Natività della vergine*, la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, la *Presentazione al Tempio*) e 30 novembre 1882. Nel 1879 il Missaghi è restauratore della Pinacoteca Capitolina di Roma (A.C.S., I vers., b. 434, fasc. 120, promemoria del 24 aprile).

29. Le notizie che ho raccolto su Filippo Fiscali sono piuttosto frammentarie, cfr.: Cavalcaselle-Crowe, 1864-1866 (ma ed. cit.), VIII, p. 15; A. Santarelli, *Un affresco di Melozzo da Forlì*, in "Arte e storia", 1887, p. 5; Papini, 1909, pp. 454-455; Venturi, 1911, pp. 137-139; Longhi, 1957, p. 6, ed. 1985, p. 56; L. Moro, in *Il Museo Civico di Ferrara. Donazioni e restauri*, catalogo della mostra, Ferrara 1985, pp. 267-269; A.C.S., I vers., b. 197, fasc. 44/7; b. 434, fasc. 120 (lavori a Bologna, 1878-1879, nella Cappella Bentivoglio in San Giacomo Maggiore e su molti dipinti della pinacoteca); II vers., 2ª p., b. 500; III vers., 2ª p., b. 214; Ferrara, Arch. Storico Com., sec. XIX, p. I, cartella 2 (segnalata da L. Moro, 1981-82); lettere dal 1881 al 1889 nel carteggio Cavalcaselle.

Il figlio Domenico Fiscali, oltre a curare la pulitura del Ghirlandaio di Santa Maria Novella che inizia, dopo più di un anno di discussioni, nel 1907, strappa nel 1909 il *Diluvio* ed il *Sacrificio di Noè* di Paolo Uccello nel chiostro Verde di Santa Maria Novella; si deve poi a lui, tra il 1915 ed il 1916, il restauro degli affreschi aretini di Piero della Francesca, col distacco parziale di varie parti dove andava consolidata la muratura (come il gruppo a destra nella Morte di Adamo) e lo spostamento in corrispondenza delle incorniciature delle catene che, nelle prime fotografie, tagliano alcune dellestorie stesse. A. Monterchi stacca nel 1910 la *Madonna del parto*, a Sansepolcro restaura un dipinto tuttora in buono stato di conservazione come la *Resurrezione*: cfr. *Cronaca*, in "Bollettino d'Arte", 1917, pp. 11-13; L.T.-E.B., *Il restauro degli affreschi di Piero della Francesca*, in "Il Vasari", XXII, 1963, n. 4, p. XI; A.C.S., III versam., 2ª p., b. 248; IV vers., div. I, 1908-1924, buste 95, 820, 441. Sulla sua attività a San Gimignano (dal 1886) cfr. adesso Cesani, 1986-1987; conteggi relativi al suo intervento a Monterchi sono poi segnalati da Anna Maria Quartili (1986-1987).

30. Sulle esperienze del Botti cfr. Levi, 1988, pp. 346-347; A.C.S., I versam. b. 355, fasc. 246; b. 385, fasc. 22/5.

31. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 410; 412-413.

32. Cavalcaselle, minuta del 5 febbraio 1879 in A.C.S., I versam., b. 197; opinione di Ludwig Passiny riportata nella lettera di Pasquale Villari al chimico Cannizzaro del 9 marzo 1892 in A.C.S., II versam., 1ª p., b. 322, fasc. 5521/5; ivi viene riportato anche un vecchio parere dello Eastlake: "Dare una ricetta unica per la conservazione dei dipinti sarebbe come darne una per dipingerli. I metodi da impiegarsi variano necessariamente caso per caso e colla condizione in cui trovansi le pitture. Il metodo di Pettenkofer fu qui esperimentato fin dal 1865, ma è un espediente pericoloso e durante la direzione di Sir Frederic Burton non fu stimato consigliabile l'adottarlo. Da noi ora le pitture non vengono restaurate, ma semplicemente conservate con cura facendo solo quanto basta per mantenerle in buon ordine. Talora furono messe sotto vetro per proteggerle dalle influenze dell'atmosfera di Londra".

33. Cenni biografici sul conte Giuseppe Umberto Valentinis (1819-1901) in G. Marchetti, *Il Friuli: uomini e tempi*, II, Pordenone 1979. La collaborazione col Cavalcaselle è evidente dai frequenti rimandi che compaiono in *La pittura friulana del Rinascimento*, Venezia, 1974) e dalle lettere dense di informazioni nel carteggio Cavalcaselle (1877) che mi sono note attraverso la tesi di Patrizia Poletti (cfr. adesso Levi, 1988, pp. 344-347). Nel reperimento di documenti e per la loro trascrizione mi sono avvalso della tesi con me discussa da Raffaella Bruschetta (*La rigenerazione dei dipinti: Max von Pettenkofer in Italia*, Univ. di Bologna, anno acc. 1983-84).

34. Valentinis, 1891; relazione del 12 maggio 1876 e relazione Valentinis del 10 maggio 1876 (allegato *i*), in A.C.S., I versam. b. 385, fasc. 22/5.

35. Relazione Valentinis del 9 aprile 1876 ed allegati in A.C.S., I versam., b. 385, fasc. 22/5 cit.

36. G. Marcotti, *La Venere rigenerata*, in "L'illustrazione italiana", 8 novembre 1891 (di carattere giornalistico); A.C.S., II versam., 1ª p., b. 77, fasc. 1373/1; preventivi per lavori di rigenerazione da parte di Cosimo Conti e documenti vari che illustrano l'attività di Alessandro Mazzanti in A.C.S., I versam., b. 197. Del Mazzanti che, nato nel 1824, muore nel 1893, sappiamo che, oltre a lavorare per la galleria degli Uffizi, era il restauratore di fiducia dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, dove trasporta assieme a Filippo Fiscali la lunetta di Andrea del Castagno con la *Crocifissione* (poi nel Cenacolo di Sant'Apollonia; cfr. A.C.S., I vers., b. 434, fasc. 120, lettera di Antonio Ciseri del 18 luglio 1876); si ha anche notizia di un suo intervento sul *Ritratto Martinengo* attribuito al Moroni oggi a Raleigh, nel quale saggia l'autenticità della firma, cfr. J. Fleming, *Art dealing in the Risorgimento*, III, in "The Burlington Magazine", 1979, p. 577 e note.

37. Conti, 1892, pp. 10-11; Tea, 1932, I, p. 395; citazioni dalla lettera scritta per conto di Villari del 9 marzo 1892 (e degli ulteriori chiarimenti nella minuta del 19 marzo) in A.C.S., II versam., 1ª p., b. 322, fasc. 5521/5, dove si trova tutta la documentazione sul corso veneziano del 1891-1892; Ferrara, Archivio Storico Comunale, sec. XIX, p. I, cartella 4, fasc. 7 (lettera di G. Botti del 22 settembre 1891). Sulla ultima fortuna del metodo Pettenkofer cfr. Venturi 1911, p. 137; Marijnissen, 1967, pp. 60-61, 76-78.

38. Boni, 1894, p. 361; Tea, 1932, I, pp. 131-132. Su Giacomo Boni cfr.: Venturi, 1911, p. 107; Beltrami, 1926; L. Beltrami, *Il sacrario di Vesta*, in "Il Marzocco", 7, 14 e 21 aprile 1929; Tea, 1932; P. Romanelli, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, 1970 (con bibligrafia precedente); A. Carandini, *Archeologia e cultura materiale*, Bari 1979, pp. 47-48, 300-304; D. Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane...*, in "Quaderni di storia", n. 16, 1982, pp. 86-92; Conti, 1983, pp. 32-36. Fra

le opere di Boni dove emergono più direttamente problemi relativi alla conservazione ed al restauro cfr.: *Scavi nel Foro Romano: Aedes Vestae*, in "La Nuova Antologia", 1 agosto 1900, pp. 426-444; *La torre di S. Marco*, in *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, V, Roma 1904, pp. 585-610; *Esplorazione del Forum Ulpium*, in "Notizie degli scavi", 1907, pp. 361-427; *Colonna Traiana*, in "La Nuova Antologia", 1 gennaio 1912, pp. 49-64; *Il "metodo" nelle esplorazioni archeologiche*, in "Bollettino d'Arte", 1913, pp. 43-67.

39. Ponticelli, 1950-1951, II, p. 52-53; A. Pampaloni Martelli, *Edoardo Marchionni. La trasformazione dell'Opificio delle Pietre Dure in laboratorio di restauro*, in *Scritti... Procacci*, 1977, pp. 630-676. I metodi di restauro sono descritti dal Marchionni in un manoscritto senza segnatura con prefazione datata 4 agosto 1921, *Norme per il restauro dei mosaici*, esistente presso l'Opificio.

40. Gerola, 1917, pp. 182-194; Ricci, 1930-1937; Bencivenni-Mazzei, 1982.

41. Boni, in Tea, 1932, I, p. 56; L. Beltrami, *La conservazione dei monumenti in Italia nell'ultimo ventennio*, in "Nuova Antologia", aprile 1892, pp. 447-449.

42. G.B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, in "Annuario dell'associazione artistica fra i cultori di architettura", 1895; G.B. Giovenale, *La basilica di Santa Maria in Cosmedin*, Roma 1927; R. Longhi, *La toilette di Sabina e altre cose*, in "Il Tempo", 8 luglio 1919; in *Opere complete*, I, Firenze 1961, pp. 437-440; A. Muñoz, *Il restauro di Santa Sabina*, Roma 1938.

43. Venturi, 1911, pp. 133-34. Il Tiepolo a cui allude il Venturi è il *Serpente di bronzo*, restaurato nel 1893.

44. Conti, 1982, pp. 137-138; A.C.S., II versam., 2ª p., b. 628.

45. Per capire un certo disordine nella gestione della galleria dell'Accademia sotto la direzione di Guglielmo Botti sono utili i suggerimenti del Valentinis nell'opuscolo del 1892. Per la nuova gestione di Luigi Cantalamessa cfr.: A.C.S., II versam., 1ª p., b. 346, fasc. 563; ivi, b. 346, in particolare relazione del 18 maggio 1895.

46. Sulla *Presentazione al Tempio* di Tiziano cfr.: A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, Venezia, 1771, pp. 113-114; G. Cantalamessa, *R.R. Gallerie di Venezia*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, 1896, pp. 40-41; Moschini Marconi, 1962, p. 258; G. Nepi Scirè, 1983; A.C.S. II vers. 1ª serie, b. 346 (qui anche il giornale dei lavori sulla *Pala di San, Giobbe*). Sulla *Consacrazione di San Nicola* del Veronese, restaurata dallo Zennaro, cfr. Conti, 1982, p. 140; A.C.S, II vers., 2ª parte, b. 207.

47. Sul restauro ai Crivelli cfr. A.C.S., II vers., 1ª p., b. 343, richiesta di saldo del lavoro sul Crivelli del 21 gennaio 1896. Sullo Spoldi cfr. A. Droghetti, in "La Gazzetta Ferrarese", 27 settembre ed 11 ottobre 1901; Conti, 1982, pp. 138-140 e nota 4 pp. 131-132; L. Moro, in *Il Museo Civico di Ferrara. Donazioni e restauri*, catalogo della mostra, Ferrara 1985, p. 269-270. Sui restauri in Palazzo Ducale cfr. A.C.S., II vers., 1ª s., busta 322; per i restauri all'Accademia dal 1895 al 1898: II vers., 1ª s., buste 343 e 346; III vers., 2ª p., busta 209; cfr. anche, ivi, b. 216. Per lo stato di conservazione rilevato sull'Ortolano ed il Bonone di Ferrara in occasione del restauro compiuto da Mirella Simonetti cfr. M. Sarti, in *Un palazzo un museo*, a cura di J. Bentini, Bologna, 1981, pp. 114, 125-26.

48. C. Ricci, *La Madonna degli alberetti*, in "Rassegna d'arte", 1902, pp. 125-126; Venturi, 1911, pp. 134-135; G. Fogolari, *I restauri del Giambellino delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in "Le Arti", 1939-40, pp. 251-255; Conti, 1982, pp. 140-141; A.C.S., III vers., 2ª p., b. 207.

49. Ferrara, Arch. Storico Com., sec. XIX, p. I, cartella 2 (relazione di V. Bigoni, 15 ottobre 1896; segnalata da L. Moro, 1981-82) e cfr. Venturi, 1911, p. 46 sui cattivi restauri del pinacotecario Droghetti.

Su questi restauratori cfr.: E.A. Marescotti, *Cronaca*, in "Rassegna d'Arte", maggio 1903; E. Camesasca in L. Coletti-E. Camesasca, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano, 1959, p. 67 (intervento di Bigoni e Centenari nel 1893-94); C. Mossetti, in *Alfredo d'Andrade*, 1981, p. 342; Quartili, 1986-1987; A.C.S., III versam., 2ª p., buste 216 e 219 (attività in Piemonte di Bigoni ed Orfei, 1901-3); A.C.S;, III vers., 2ª p., b. 205: restauri di Orfei per Torino, 1902-1903; una memoria di Orfei sul restauro dei dipinti è ricordata nella busta 226 dello stesso fondo.

50. Bernardi, 1898; V. Bernardi, *La chiesetta di S. Bernardino da Siena in Comune di Lallio...*, Bergamo 1900. Le lettere di Valentino Bernardi nel carteggio Ricci vanno dal 1904 al 1911. Sugli Steffanoni cfr.: C. Ricci, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907, p. 188-189 (stacchi di figure di sante del Bergognone da San Satiro); Malaguzzi Valeri, 1908, p. 17; *Catàleg del Museu d'art de Catalunya*, Barcelona 1936, p. 11; V. Viale, *I dipinti*, Vercelli (Civico Museo F. Borgogna) 1968, pp. 19, 46, 48, 54, 57, 60; C. Mossetti, in *Alfredo d'Andrade*, 1981, pp. 342, 346-348; A. Quazza, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Torino 1986, pp. 270, 272, 276, 279; A.C.S;, III versam., 2ª p., b. 173 (stacchi di Giuseppe Steffanoni delle *Storie delle sante Liberata e Faustina*, ed altri affreschi a Como, 1897-1899).

51. C. Bon, ad vocem *Conti, Cosimo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII, 1983; *Omaggio a Donatello*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 115, 433 (pulitura dallo scialbo dell'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello nel 1886 e della terracotta acquistata dal Museo Nazionale nel 1893); Conti, 1879-82, c. 26 terza num., per il Conti lo strappo è una tecnica di trasporto accettabile soltanto per pitture di valore unicamente documentario.

52. Ferretti, 1981, p. 178; F. Scalia - C. De Benedictis, *Il Museo Bardini a Firenze*, Milano 1984, pp. 52-62, fig. a p. 109, n. 3 pp. 227-229.

53. Cfr. Ferretti (1981, pp. 164-166) sulle dialettiche della falsificazione; pp. 170, 187-189 su Ioni; p. 168-169 su Cavenghi. La figura di Ioni, rispetto all'immagine abituale di copista e imitatore di tavole senesi facilmente riconoscibili, si fa più interessante dai nuovi documenti che hanno permesso a Colin Simpson (*Artful Partners*, New York 1986) di riconoscere nello Ioni il restauratore che nel 1899 interviene sull'*Annunciazione* Gardner (pp. 88-89) di Piermatteo d'Amelia, che trucca da Baldovinet-

ti un Pier Francesco Fiorentino passato poi alla National Gallery di Washington (p. 184) e che aveva posseduto (e probabilmente restaurato) i due frammenti di *Annunciazione* dell'Angelico (p. 194) della Collezione Ford di Detroit. Riccardo Nobili (*The gentle Art of Faking;* London 1922) dà un ricco panorama in cui perdurano costanti di fine secolo ma che rispecchia ormai la situazione degli inizi del Novecento.

54. A.C.S., II vers., I p., b. 77, fasc. 1373 (su Elia Volpi, 1893-1894), II vers., I p., b. 77, fasc. 1373/1 (intervento sulla *Venere* di Tiziano di Luigi Grassi del 1895); III versam., 2ª p., b. 249 (lettera del Ridolfi del 17 ottobre 1897 sul Grassi ed il lavoro che stava eseguendo); nel 1906 saranno acquistate da lui le due ante di Melozzo da Forlì degli Uffizi (ivi, busta 181).

55. Su Luigi Cavenaghi (scelgo tra le molte voci bibliografiche che Alain Tarica ha avuto la gentilezza di segnalarmi nel corso delle sue appassionate ricerche su Cavenaghi restauratore e falsificatore) cfr.: A. de Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi,* Firenze 1889, p. 113; E. Verga-U. Nebbia-E. Marzorati, *Milano,* Milano 1906, pp. 247, 258, 410, 446; Ufficio regionale, 1906, pp. 63-69; Malaguzzi Valeri, 1908, pp. 94, 111, 166, 193; L. Callari, in Thieme-Becker, VI, 1912; Venturi, 1912, p. 457; G. Cagnola, *Luigi Cavenaghi,* in "Rassegna d'Arte", 1918, pp. 67-68; G. Frizzoni, *Luigi Cavenaghi,* in "Il Marzocco", 21 aprile 1918; E. Modigliani, necrologio in *Cronaca delle belle arti,* suppl. al "Bollettino d'Arte", 1918, pp. 37-39; G. Frizzoni, *Luigi Cavenaghi e i maestri antichi,* in "La Nuova Antologia", 1 gennaio 1919, pp. 94-103; C. Ricci, ad vocem *Cavenaghi, Luigi,* in *Enciclopedia italiana,* IX, 1931; A. Lancellotti, *Centenari,* in "La Nuova Antologia", dicembre 1945, pp. 424-425; B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva,* Firenze 1948, pp. 424-425; G. Rosso del Brenno, ad vocem *Cavenaghi, Luigi,* in *Dizionario biografico degli italiani,* XXIII, Roma 1979; Conti, 1981, pp. 95-97; Ferretti, 1981, p. 168; Anderson, 1987, pp. 118, 125. Numerosi restauri di Cavenaghi, di cui molti, fortunatamente, tuttora conservati, sono segnalati in Malaguzzi Valeri, 1908 ed in A. Mottola Molfino-M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti,* Milano 1982.

Tra gli scritti di Cavenaghi vedi: *I dipinti di Boscoreale e la loro tecnica,* in "Rassegna d'Arte", 1901, pp. 5-7; *Antichi affreschi nel Duomo di Atri,* in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 3, pp. 14-18; *Le malattie delle pitture e la loro cura,* in "La lettura", 1908, pp. 903-912; *Relazione sul consolidamento eseguito al dipinto nel MCVIII,* in L. Beltrami, *Vicende del Cenacolo vinciano,* Milano 1908, pp. 49-53 (ed in "Bollettino d'Arte", 1908, pp. 321-323; in "Raccolta vinciana", 1908-1909, pp. 95-103); Cavenaghi, 1912.

56. La Madonna della National Gallery è identificabile col n. 782; cfr. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., p. 460. I restauri per Layard risalgono al 1880-81 e riguardano lo Jacometto Veneziano, e due dipinti su cui era già intervenuto il Pinti: i *Tre Santi* di Bartolomeo Montagna e l'*Adorazione dei Magi* attribuita a Gentile Bellini; cfr. G. Frizzoni, 1919 cit. p. 96; A.C.S., Div. I, 1916-19, b. 745.

57. G. Frizzoni, *Gli affreschi di S. Cecilia in Bologna,* in "Il Buonarroti", luglio 1876, p. 125; A.C.S., I vers., b. 476, cfr. nota 9 p. 355; nel marzo 1877 il Cavenaghi si era allontanato dalla Camera degli Sposi per altri lavori e restavano ancora le ridipinture dello Knoller sull'*Incontro col cardinale* Cfr. Cavenaghi, 1912, p. 497 per la sua posizione contro le integrazioni a campitura del Bertolli.

58. Cavenaghi, 1912, p. 490; Marconi Moschini, 1955, p. 25; Conti, 1982, p. 136 e nota 17; per la documentazione cfr. A.C.S., I versam., buste 355 (fasc. 246/1) e 605; II versam., 1ª p., b. 346.

59. G. Frizzoni, *La Galleria Morelli in Bergamo,* Bergamo 1892, p. 33; F. Zeri-F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara,* Bergamo 1986, p. 128.

60. Secco-Suardo, 1894, ed. cit., pp. 403-404; Cavenaghi, 1912, p. 497; E. Modigliani, *Il ritratto del Perugino della Galleria Borghese,* in "L'Arte", 1912, p. 70.

61. Sulla *Deposizione* del Crivelli cfr.: H. Tietze, *Genuine and False,* New York 1948, pp. 62-63; Ferretti, 1981, pp. 168-169; le due tavole di Antonello furono di nuovo restaurate dall'Istituto centrale del restauro ed esposte nel 1942, cfr. C. Brandi, in *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina,* Roma 1942; sulle loro vicende vedi *Antonello da Messina,* catalogo della mostra, Messina 1981-1982, pp. 146, 150.

62. H.P. Horne, *Alessandro Filipepi commony called Sandro Botticelli,* London 1908, trad. Firenze 1986, p. 277; G. Frizzoni, 1919 cit.; R. Longhi, *Il carteggio Morelli-Richter,* in "Paragone", n. 137, 1961, p. 54; in *Opere complete,* XIII, Firenze 1985, p. 220; C. Simpson, *Artful Partners,* New York 1986, p. 86; A.C.S., III vers., 2ª p., b. 246.

63. L. Cavenaghi, *Relazione* cit., 1908; Cavenaghi, 1912, p. 495; G. Frizzoni, 1919 cit., p. 99; *Mostra di Bernardino Luini,* catalogo, Como 1953, p. 40; S. Matalon-P. Brambilla Barcillon, in *Donato Bramante, gli uomini d'arme,* "Quaderni di Brera", n. 3, Firenze 1977, p. 20.

64. *Raffaello a Brescia. Echi e presenze,* catalogo mostra, Brescia 1986, pp. 15-31; per le vicende dei frammenti della sala di San Nicola da Tolentino cfr. S. Béguin, in *Raphael,* 1983, pp. 69-75.

65. *Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi,* in "Bollettino d'Arte", 1910, pp. 69-77. La vicenda con le sue ripercussioni sulla stampa e l'interessantissima figura di Otto Vermehren, padre di Augusto il restauratore che ebbe poi un ruolo importante per le opere della galleria di Firenze, sono state recentemente ricostruite da Caterina Caneva (*I 'lavati' degli Uffizi,* in "Antichità viva", 1986, n. 1, pp. 34-40). Su Vermehren cfr. anche A.C.S., I vers., I p., b. 77, fasc. 1373/1-2 (1894; richiesta di impiego in cui si dichiara allievo di Alois Hauser, "il primo restauratore della Germania"), III vers., 2ª p.; b. 181 (pulitura del *San Sebastiano* di Lorenzo Costa dopo l'acquisto per gli Uffizi nel 1905); Div. I, 1908-1912, b. 41 (restaura la *Ninfa con satiro* di Dosso ai Pitti nel 1908). Una sua lettera del 9 ottobre 1911 nel carteggio Ricci della biblioteca Classense di Ravenna ricorda il suo restauro della tavola del Baldovinetti appena riscoperta (dallo Horne) in S. Ambrogio ed espone le proprie difficoltà ad adeguarsi a retribuzioni e

tempi di pagamento richiesti dallo stato.

66. *Cronaca delle belle arti*, in "Bollettino d'Arte", 1907, n. 8, p. 31; Paolucci, 1966, p. 15; A.C.S.; Div. I, 1908-1912, b. 42.

67. La figura di Ricci è talvolta evocata con toni nostalgici soprattutto da funzionari di soprintendenza che ne ammirano le indiscusse doti di organizzatore; i suoi molteplici rapporti si mettono bene a fuoco negli scritti commemorativi: *In memoria di Corrado Ricci*, Roma, 1935 (se ne leggano, però, anche in negativo le assenze più significative); per un profilo delineato da chi simpatizza con Adolfo Venturi e con i propri maestri che ne sono stati allievi cfr. Conti, 1983, pp. 22-27.

Desidero rinnovare il ringraziamento a tutti coloro che ho già ricordato, molti dei quali mi sono stati ancora vicini con la loro cortesia e la loro amicizia. Ad essi desidero adesso aggiungere Paola Astrua, Alessandro Bagnoli, Silvia Baroni, Philippe Morel, Alberto Racheli, il direttore Mario Serio ed i funzionari (Matteo Musacchio, Monica Pignatti, Paola Refice) che mi hanno sempre reso facile e gradito il lavoro presso l'Archivio Centrale dello Stato.

Bibliografia

M. Vitruvius P
ra libri decem.
C. Plinius S
historia.
1500-1700
M. Michiel, *
disegno pubblic
Jacopo Morell
cit. ed. a cu
Bologna 1884
G. Vasari, *Le v*
architetti, pitto
Firenze 1550.
L. Dolce, *Di*
intitolato l'Ar
a cura di P.
143-206.
G. Vasari, *Le*
pittori, scultor
renze 1568.
R. Borghini,
1584.
Carel van Ma
boek, Alkmaa
livre des pei
mans), Paris
G. Celio, *Me*
Gaspare Celi
artefici delle
alcune chiese,
Roma, Napol
G. Baglione,
scultori et arc
di Gregorio
a' tempi di p
1642, Roma
C. Ridolfi, *Le*
Venezia 1648
M. Boschini,
pitoresco, Ve
G.P. Bellori,
ri et archit
1672, cit. ed
Torino 1976
G.B. Passeri,
pittori, scultor
1673.
G.P. Bellori
1696), cit. ed

"Una visione serena del rapporto fra materia e immagine"
Massimo Ferretti

"...confesso che io amo la conservazione degli edifici
e maggiormente dei più vetusti,
i quali contemplo come il migliore argomento
di quello quanto che sia di forze ond'è capace la natura umana,
che pure è sì fragile e sì breve nel mondo..."
Pietro Giordani

Nel 1973, quando questo libro fu pubblicato per la prima volta, l'autore aveva ventisette anni. Quando fu ampliato, qua e là sveltito, reso più compatto e fluido, ne aveva quarantadue. Questi dati biografici corrispondono alla sorprendente precocità e alla non meno precoce maturità didattica di Alessandro Conti (Firenze 1946 - Siena 1994); didattica, ho detto, perché, nella sua versione definitiva, a chi ne è stato testimone, questo libro appare indissolubile dal gran lavoro fatto con gli studenti dell'Università di Bologna.

All'origine di tutto c'era stato Longhi. "Questo libro fu voluto da Roberto Longhi, impostato nelle linee editoriali e seguito con minuziosa cura e giovanile entusiasmo per alcuni anni avanti la sua scomparsa": così si apriva l'anonima presentazione editoriale del 1973. Faceva eco l'autore, nei ringraziamenti messi in chiusura: "Roberto Longhi [...] pensò di affidarmi un lavoro sulla storia del restauro, con l'intento preciso di accompagnarlo con un suo scritto di presentazione". La promessa fu rispettata. Antonio Boschetto (fidatissimo collaboratore editoriale di Longhi e probabile estensore di quella nota, oltre che guida per il giovanissimo autore) si occupò di pubblicare gli appunti presi in vista e a seguito di una conferenza parigina del 1956 su *Problemi di lettura e problemi di conservazione*[1]. L'insegnamento di Longhi si mostrava nella sua forma più diretta, "parlata", con quella tipica andatura discorsiva che regolava il passo sulla successione delle diapositive. E proprio uno degli esempi portati da Longhi, quello della *Madonna* Kress di Bartolomeo Vivarini via via liberata dalla ridipintura che le aveva dato tutt'altro aspetto stilistico, finiva inquartato sulla copertina. Dove l'indicazione "saggio di Roberto Longhi", riferita appunto all'inedita conferenza, ma priva di ogni preposizione, riusciva altrettanto evidente del vero autore del libro. Una doppia firma? E, magari, una apocrifa? Semmai, il nome di Longhi faceva pensare alla firma del maestro su un dipinto eseguito in bottega, sotto la sua stretta sorveglianza.

Di certo, il frontespizio del 1973 esibiva una preoccupazione che per Longhi era diventata sempre maggiore con gli anni. È vero che, già da giovane, sotto un titolo che sembra quello di un dipinto fra Metafisica e Novecento, *La toilette di Sabina*, si era

mosso contro il principio della destratificazione storica e, in genere, contro "gli ossessi del restauro"[2]; ma una più decisa attenzione a tali questioni e per la loro storia prende avvio con la guerra, per diventare ricorrente negli anni successivi. La guerra non è solo un riferimento cronologico, è la ferita che, per Longhi come per altri storici dell'arte, condizionò il modo stesso d'intendere restauro e tutela preventiva.

Di queste preoccupazioni fu buon testimone Attilio Bertolucci. Nel 1963 il vecchio allievo di Longhi a Bologna cercò d'intervistare il maestro. Si accorse subito di quanto fosse difficile far scorrere il colloquio negli argini previsti. Salvo un fatto: "dove è sempre possibile ottenere una presa su Longhi è in merito al problema della conservazione del nostro patrimonio artistico" (purtroppo, l'occasione particolare era data dal restauro della cupola di San Giovanni a Parma, che Longhi approvava; così come si era fatto paladino dello strappo degli affreschi, una pratica che oggi persiste soprattutto come pretesto di spesa[3]). Notò dunque Bertolucci: "Come diventa loquace Longhi se deve parlare di intonaco, mattoni, infiltrazioni d'acqua eccetera. La fragile natura fisica di quelle cose sublimemente spirituali che sono le opere d'arte, la loro caducità lo commuovono profondamente, e allora per allontanare la cosa orribile che potrebbe essere la loro fine, egli aguzza tutto il suo ingegno nella direzione della carpenteria e della muraria, della piccola chimica dei colori e delle vernici"[4].

In effetti, per quanto parziale, la prima idea di questo libro risale a Longhi, al 1940: "Purtroppo la storia dei restauri è storia di pochi profitti e di enormi danni; e in una statistica che graduasse le cagioni della perdita delle opere d'arte attraverso i tempi, dopo l'usura dei secoli coi suoi cataclismi, le guerre e l'iconoclastia, il restauro verrebbe buon quarto. Che la moderna età della critica abbia fatto progredire anche la tecnica del restauro è pur certo; anzi, a confronto di quella statistica per le epoche più antiche, si potrebbe contrapporre un libro bellissimo che rievocasse i successi ottenuti nell'ultimo secolo e le opere solennemente riguadagnate alla storia ed al gusto"[5].

E di nuovo, molti anni dopo, nell'editoriale di "Paragone" che prende spunto dalla mostra fiorentina di affreschi staccati, trasformandosi in quella traccia storiografica sugli "estrattisti" che sarà fondamentale per Conti, Roberto Longhi fece questa considerazione: "si tratta di una storia già lunga e che gioverebbe ripercorrere e approfondire [...] Credo che se ne potrebbe cavare un libro bellissimo (speriamo che un giovane voglia attendervi)"[6].

Passarono diversi altri anni prima che Longhi trovasse il giovane a cui affidare quel libro. Chi se ne incaricò non fu un suo diretto allievo (nel 1970, a naturale scadenza, Longhi si era ritirato dall'insegnamento universitario). Alessandro Conti divenne allievo di Longhi in via Fortini, nella casa dove sono ancora i suoi libri e i suoi quadri. Vi arrivò, per quanto mi risulta, tramite Giovanni Previtali. Con lui, sì, Conti si era incontrato all'Università di Firenze. Il comunista Previtali era naturale punto di riferimento per uno studente anche socialmente anomalo come Conti (erano ancora i tempi in cui si laureavano in storia dell'arte soprattutto le signorine di buona famiglia), ma la vicinanza fu cementata da comuni predilezioni figurative. È vero che Conti resterà come uno dei pochi storici dell'arte della sua generazione che abbiano saputo spostarsi da un secolo all'altro, dalla miniatura ai giardini, dall'oreficeria alla scultura, dai temi della storia sociale (l'immagine dell'artista) a quelli del collezionismo; eppure, la pittura e la miniatura del Due-Trecento ebbero sempre il posto privilegiato.

Anche in questo si rivela la discendenza longhiana ed una marcatura generazio-

nale. Alla generazione degli allievi cresciuti negli anni cinquanta-sessanta, durante il riavvicinamento a Toesca, suo primo maestro, Longhi aveva ripetuto che il Trecento pittorico è "forse il maggior secolo dell'arte nostra"[7]. A tale proposito, Conti rifletteva qualcosa che era ancora più specificamente di Previtali. Era stato lui, nella *Fortuna dei primitivi*, a ripercorrere la strada, soprattutto laica e razionalistica, che aveva riportato l'attenzione sulla più antica pittura italiana. Alla preparazione della monografia di Previtali su *Giotto e la sua bottega* Conti collaborò quando era ancora studente; e forse fu questa la sua prima "bottega" di storico dell'arte. Sul *Giotto* di Previtali non c'era la minima ombra spiritualistica. Giotto era "guelfo", questo sì, perché lo diceva la storia economica e sociale, e perché Giotto a quella dimensione economica e sociale fu integrato; ma, per accorgersene ci volevano occhi "laici", o meglio: il materialismo storico. Anche se va subito aggiunto, pensando al momento in cui il libro cominciò a circolare, che non c'era nulla di dottrinario in quella ricollocazione di Giotto entro la sua organizzazione produttiva: le testimonianze figurative venivano sempre per prime. Occorreva accennare all'idea di pittura dei "primitivi" entro cui rapidissimamente maturò Conti perché, anche nei momenti stagnanti della Toscana del secondo Trecento, l'espressività di quei dipinti si giocò sempre sull'uso dei buoni materiali, sulla massima cura del mestiere, su tutto quanto (cornici, supporti ecc.) potrà diventare oggetto di successive rimozioni, e non solo in senso freudiano. Sicché l'attenzione privilegiata per quel momento della storia dell'arte faceva tutt'uno con la sistematica curiosità per le preferenze materiali e tecniche, le trasformazioni subite, la storia della conservazione.

Alle spalle di tutto questo c'era il Longhi di *Qualità e industria in Taddeo Gaddi* o di *Una cornice per Bonifacio Bembo*, naturalmente, ma per Conti la storia dell'arte era venuta ben prima di Longhi; tant'è che non si curò minimamente di avere una scrittura "longhiana". Il suo compagno di banco al liceo ne ha ricordato "la divorante dedizione quasi furiosa all'arte e alla storia dell'arte, così tipiche del suo carattere, che ne facevano fino da allora, per la vastità delle sue conoscenze, un maestro capace d'incantare e di appassionare anche gli altri all'oggetto della sua passione"[8]. Si pensi poi a quanto si legge in questo stesso libro (p. 271), a proposito della cappella Bardi a Santa Croce: "il Bianchi patinò queste pitture con quegli abbassamenti che aiutavano le integrazioni ad inserirsi nella pittura originale e che ricordano tutti coloro che le hanno viste prima del restauro di Leonetto Tintori". Quel ricordo poteva averlo maturato solo entro gli undici anni. Non millantava, no (chi credeva di avere interessi figurativi altrettanto precoci, conoscendolo a vent'anni e cominciando a girare assieme per chiese e musei, fu sorpreso che la sua attenzione si focalizzasse sempre, e subito, sui segni materiali della conservazione).

A parte (come sempre) una qualche adolescenziale abilità nel disegno, che (come quasi sempre) non sarebbe stata coltivata, credo che all'origine di una così precoce passione ci fosse stata soprattutto la scoperta della città, della propria città. Non faceva niente per farlo credere, e per quanto fosse spesso ironico, anzi del tutto insofferente, nei riguardi della fiorentinità, Conti era legatissimo a Firenze. Del resto, era quanto di più immediato, o di popolare, in senso proprio, che la storia dell'arte cominciasse a parlare attraverso le forme della città vissuta, nei musei dove si era di casa ogni domenica (l'ingresso era gratuito). E se capita di parlarne al passato, è appunto perché nel giro di una generazione o due l'industria della cultura ha frapposto i suoi

filtri meno spontanei, sotto forma di mostre e di altri rituali obbliganti, sicché si ha l'impressione, a volte, di avere vissuto una mutazione antropologica.

Più tardi, Conti parteciperà a quella ricerca storico-artistica "sul campo" che è l'aspetto più originalmente italiano della recente storiografia dell'arte. Si occupò di una serie di ricerche nella zona di Figline Valdarno e coordinò, in parte scrisse, una guida dei *Dintorni di Firenze*, una guida che fu l'esatto contrario della compilazione preparata in biblioteca[9]. Certo, in queste occasioni, diventava esplicito il legame con altri amici più anziani, maestri di generazioni più vicine (Castelnuovo, Romano, Toscano, oltre a Bellosi). Ma il modo di interrogare le cose rimaneva quello dei primi anni: il senso del nesso fra cosa e luogo, o il rapporto fra centro e periferia, fra Firenze e Figline, fra Firenze e Rignano, parlavano altrettanto immediatamente nelle carte d'archivio e nelle cose sparse fra chiese di campagna. Non fu un caso che l'umile fatica di una guida, che in realtà è il grande modello settecentesco della conoscenza storico-artistica, non riguardasse la città espropriata dall'industria del turismo, ma i luoghi che aveva imparato a conoscere da ragazzo, girando in bicicletta. Da ragazzo interessato alla storia dell'arte più che alla bicicletta (ragione di culto in famiglia, come nella tradizione popolare toscana). E poi, ad incanalare verso utili letture quell'entusiasmo per la storia dell'arte, ho sempre avuto la sensazione che avesse contato molto lo zio Leo: Leonardo Mattioli, il grafico a cui si debbono alcune delle più belle copertine di libri usciti a Firenze, nell'ultima stagione in cui Firenze è stata un grande centro editoriale[10].

L'alluvione del 1966, momento funesto anche per l'editoria fiorentina, mise definitivamente il ventenne Conti davanti alla fisica realtà delle opere d'arte, portandolo a contatto con restauratori e laboratori. Nel ricordo di Paola Barocchi, Conti è rimasto come il "giovane storico dell'arte" pronto a dare l'allarme sulla sorte del *Crocefisso* di Cimabue[11]. Nacque così il suo primo scritto importante: la ricognizione sui quadri alluvionati nel 1333 e nel 1557. A ventidue anni esordiva su "Paragone", rispondendo ad una sollecitazione che era stata fatta da Longhi nel numero della rivista dedicato all'alluvione e alla politica di tutela. Cominciò a nascere allora il libro pubblicato cinque anni dopo, il libro che Longhi aveva immaginato tanti anni prima.

Nel frattempo, in una fase piuttosto burrascosa dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze, Previtali era finito ad insegnare a Messina e Conti andò a laurearsi a Bologna, con Francesco Arcangeli, da poco giunto all'insegnamento universitario. Ci andò per consiglio di Longhi, che gli aveva perfino consigliato di stare attento a chi chiamava "polpetta" (un'altra prova di supremo mimetismo lessicale). L'alternativa, fosse rimasto a Firenze, sarebbe stata quella di laurearsi con Emanuele Casamassima; ossia di fare una tesi sulla storia della miniatura (il libro del 1981 su *La Miniatura bolognese. Scuole e botteghe, 1270-1340* ha radici profonde). La tesi bolognese riguardò proprio il tema di ricerca auspicato anni prima da Longhi. S'intitolò *Gli estrattisti. Precisazioni e problemi sull'origine del trasporto dei dipinti murali*. Anche se Arcangeli non deve essersi limitato a subire la scelta del laureando fiorentino (ad una sua compagna di corso aveva assegnato una tesi sugli stacchi a massello poi trasferiti alla Certosa di Bologna), la tesi venne esplicitamente intesa in vista di questo libro, ormai commissionato. Giunto alla laurea già con una fisionomia di studioso fissata, Conti poteva allora sembrare meno arcangeliano di altri, fra noi. Ma l'insegnamento di quell'uomo indimenticabile, abituato a riconoscere la pittura negli studi degli artisti, credo che abbia influito con il tempo sull'allievo interessato al restauro. So-

prattutto negli ultimi anni, quando Conti si rivolgerà con attenzione alla natura materiale, alle scelte tecniche dei contemporanei e, parlando di vernici, scriverà: "la pittura contemporanea insegna ad apprezzare il rapporto fra colore, lucentezza e superficie, che la vernice non sempre è in grado di conservare".

Anche nel biennio successivo alla laurea, quando vinse la borsa di perfezionamento alla Scuola Normale di Pisa ed ebbe la guida di Paola Barocchi, il cantiere di questo libro coincise con un itinerario "scolastico". In realtà fu quella un'altra tappa decisiva per la maturazione di una storia del restauro legata, sì, alle testimonianze materiali, in qualunque maniera superstiti, ma anche all'antica letteratura artistica. Nell'intreccio fra notizie scritte e attestazioni materiali, la storia del restauro diventava un'articolazione decisiva dell'idea di storia della critica, di critica che si esprime specialmente al di fuori delle gabbie teoriche, che Longhi aveva fissato nelle *Proposte* del 1950.

Questo libro s'iscrive allora tutto quanto sotto il nome magno di Longhi? Sarebbe facile dire, intanto, che né in questo libro, né altrove, Conti non scriverà mai qualcosa che sembri allineato alle raccomandazioni longhiane a favore di una sistematica campagna di stacco degli affreschi (quell'ossessione di mettere le cose più importanti su una specie di arca di Noé, così diffusa nella generazione che aveva assistito agli scempi della guerra). Piuttosto, se è possibile riconoscere le successive stagioni intellettuali di Longhi anche nei diversi tipi generazionali degli allievi, Conti si trovò, in questo primo libro, a riflettere suggerimenti del suo maggior maestro, ma lo fece per energia propria. Longhi, come si è detto, guidò ragioni che erano già vive in quell'allievo arrivato fuori stagione. Ed erano ragioni che volevano essere esplicitamente anti-idealistiche, aderenti alla fisica presenza delle opere d'arte. Era naturale che trovasse incoraggiamento maggiore nell'empiria di chi, Longhi, aveva scritto: "l'originale di un testo figurativo è sempre un esemplare unico: un 'oggetto' che ha una sua esistenza materiale, corporea e che, come tale, è sottoposto a tutte le vicissitudini del tempo"[12], piuttosto che nel maggiore approccio teorico al problema del restauro, con le sue distinzioni fra il "momento extratemporale del tempo che si chiuse nel ritmo" (vera storia dell'arte) e la "storia del tempo temporale che raccoglie nel suo flusso l'opera conclusa e immutabile" (storia del gusto, con relative "fortune e sfortune, nel corso dei secoli, di Giotto o di Raffaello")[13]. Storia dell'arte e storia del gusto, in realtà, sembravano affidate alle medesime testimonianze, in esse facevano corpo.

Ho a mente le bozze di stampa della prima edizione della *Storia del restauro* (l'autore stava facendo il servizio militare, detti una mano). C'erano parti tagliate all'ultimo momento, perché il testo era risultato più lungo del previsto. Anche se vennero abbreviati testi e fatti raccolti con gran fatica, non fu certo stravolto il libro, che in quella forma venne anche ristampato. Ma soltanto la proposta di una seconda edizione, apparsa nel 1988, consentì di ripensarne più organicamente la tessitura.

Nel frattempo, Conti aveva insegnato per diversi anni "Storia e tecnica del restauro" all'Università di Bologna, corso Dams. A neanche trent'anni ne aveva avuto l'incarico e a trentacinque vinse il concorso da ordinario, rimanendo per diverso tempo il più giovane nell'ambito delle discipline storico-artistiche. L'ambiente era ancora vivace, gli piaceva; o meglio, si trovava bene con alcuni colleghi e con gli studenti più motivati, soprattutto laureandi. Per preparare la nuova edizione della *Storia del restauro* chiese un anno di congedo, ma quel lavoro era stato preparato nell'arco di una

quindicina d'anni, insegnando e guidando tesi. Quando il libro uscì, Conti si era appena trasferito alla Statale di Milano, dove insegnò "Storia dell'arte moderna". Il successivo trasferimento all'Università di Siena e all'insegnamento di "Storia della critica d'arte", fu legato soprattutto alla malattia che, poco a poco, lo portò via a quarantasei anni, senza riuscire a non farlo lavorare: fino all'ultimo.

Dalla nuova edizione era sparito il saggio di Longhi: ormai, libro e autore avevano gambe proprie. Ad accennare al lavoro fatto allora, era soltanto il risvolto della copertina. In genere, in casi simili, l'autore avverte che il precedente libro (legato a un qualche momento particolare, ecc. ecc.) avrebbe richiesto di essere rifatto da capo e che dunque si è potuto fare solo degli aggiustamenti, aggiungendo una "mano" o due di vernice bibliografica; anche perché, si sa, una volta stampato, un libro appartiene ai lettori non meno che all'autore. Alessandro Conti era abbastanza narcisista per escludere che, specialmente quello, non fosse più, prima di tutto, il "suo" libro; per metterlo ad una qualche distanza prospettica. Lo usò come una stesura su cui continuare a lavorare. Sicché non fu un libro veramente diverso dal primo, ma non fu neanche più quello, nonostante l'apparenza dei titoli e delle partizioni, spesso inalterate. Fu un libro perfezionato, più compiuto. E non soltanto perché furono aggiunti i due capitoli finali, che spingono l'inarcamento cronologico vicino ai tempi nostri: un'aggiunta consistente, circa un terzo del tutto. Il cambiamento riguardò anche la forma, intesa non tanto come scrittura, ma come organizzazione, concatenamento del discorso. Un discorso che ora si avvantaggiava del largo collaudo didattico avuto dalla prima edizione. Sulla quale l'autore tornò con tanti piccoli tagli, ritocchi, spostamenti, lavorando soprattutto sugli *incipit* e sui punti di snodo, cercando forza di sintesi e maggiore efficacia. Tradusse e non di rado sveltì le citazioni, avendo però rispetto per quei casi (Maratta, Edwards) in cui esse assumevano un insuperabile valore di testimonianza, già come delle relazioni di restauro, secondo quel reciproco specchiarsi fra verifiche figurative e testimonianze scritte che rimase una fondamentale ragione di metodo. Naturalmente, non poche cose furono aggiornate e si mise a frutto quanto era emerso negli anni recenti (nuovi restauri e ritrovamenti d'archivio), ma lungo le linee maestre che fanno di questo libro una costruzione storiografica, non un centone sull'argomento[14]. Assai spesso si dette conto di quanto era emerso dalle tesi di laurea bolognesi. Venne poi meglio scandita la bibliografia, che nella prima uscita intendeva essere qua e là "ragionata", e furono inserite le note, dove prima c'erano accorpamenti bibliografici piuttosto consistenti, che volevano essere ulteriori nuclei informativi. Nelle note finirono anche rinvii alla prima edizione; che dunque, almeno per certe esigenze di ricerca, meriterà sempre d'essere consultata.

Diventa più esplicito, nella nuova forma del libro, che il momento decisivo fu il materialismo settecentesco. Sarà bene mettere un segno alla pagina 188, aggiunta un po' per ricapitolare, un po' per giocare in anticipo i due nuovi capitoli finali: "Chi torni spesso a testi settecenteschi, o, alla luce delle loro indicazioni, si volga all'esame delle opere di questi maestri, si accorgerà di un'attenzione particolare verso la materia e la tecnica, viste come qualcosa che s'identifica con la pittura stessa; è una visione serena del rapporto fra materia e immagine che non è stata, forse, e non è più ripetibile. L'Ottocento non perde quest'attenzione, ma volontarismo romantico e visione idealistica dell'arte come fatto di pensiero fanno individuare, sempre di più, nelle tecniche, uno strumento [...]".

Già nella prima edizione, il brano estratto dalla premessa programmatica all'*Encyclopédie* corrispondeva ad un passaggio fondamentale del libro; ma quello stesso brano aveva ora un contrappeso nelle considerazioni su Carlo Fea (estensore di quell'editto Pacca che, per un certo ottimismo di stagione, stava correndo il rischio di essere scambiato con l'opera di un giacobino). E tuttavia la tensione dialettica resta in qualche modo sottesa, non fa schermo alla costruzione informativa: insomma, non c'è forzatura ideologica.

Una volta, mi capitò di ricordare a Conti quella pagina dove Pietro Giordani parla, con espressioni di sapore quasi leopardiano, della conservazione e del restauro come di un legame che si stringe fra uomini e generazioni, contro la forza annientatrice della natura[15]. L'avevo letta nell'antologia di Giordani della "Carducciana", ristampata con una premessa di Sebastiano Timpanaro, dove però si segnalava che il vecchio antologista aveva dato un po' troppo spazio alle pagine sull'arte. Ma come chiedergli comprensione per il gusto neoclassico, se i pregiudizi erano diffusi anche fra gli storici dell'arte? Alessandro stabilì sull'istante che avrei dovuto pensare ad un saggio su materialismo e antimaterialismo, o qualcosa di simile, nella storia del restauro. Non so perché non dicesse di volerlo scrivere lui. Posso immaginarne la ragione: più che l'aspetto ideologico, gli interessava riconoscere direttamente nelle cose la "visione serena del rapporto fra materia e immagine" che si era affermata nel Settecento. Davanti all'inestricabile groviglio che le cose della storia dell'arte formano con la loro fisica posterità, l'articolazione brandiana fra "istanza storica" e "istanza estetica" sarà stata, magari, anche una formula concettualmente elegante, ma diventava pericolosa quando veniva maneggiata da persone troppo fiduciose nelle scorciatoie binarie[16]. Conti preferì insistere sempre più sul fatto che ogni processo attraverso cui un'opera d'arte riesce a sopravvivere alle sue diverse funzioni originarie comporta un processo selettivo, una selezione estetica.

Fra un'edizione e l'altra, Conti aveva continuato a occuparsi di tecniche, materiali, conservazione, puliture. Continuò a farlo anche dopo. Se ho contato bene, quasi un terzo delle sue pubblicazioni (che sono numerosissime) parlano di restauro e cose simili[17]. Sarebbe però banale fare questione di numeri. Anzi, non avrebbe senso tenere a parte quel terzo di pubblicazioni, perché il particolare ambito di studi che si era andato definendo, grazie soprattutto a questo libro, la storia del restauro, non fu sentito come qualcosa da ritagliare nella più larga mappa degli studi: era un modo, per lui il più diretto, per fare lo storico dell'arte. Se si volevano raccogliere i dati di tale storia, bisognava saper maneggiare, questo sì, assieme ai fatti figurativi, le testimonianze antiche, secondo il loro lessico.

Negli anni trascorsi fra l'una e l'altra edizione si era dilatato anche, in modo impressionante, l'investimento simbolico sugli interventi di restauro. Sicché qualsiasi parere a proposito di una pulitura finiva per spostarsi inevitabilmente su più larghi terreni di scontro. Questo libro ne porta più di una traccia, di dispareri. Talvolta hanno il senso di un ripensamento di quanto scritto anni prima: la *Madonna* di Foligno "pulita a fondo", nella prima edizione, con la seconda diventa "sgarbatamente pulita". Ma anche nell'asprezza di certi giudizi, si mantiene distinto un caso dall'altro: se è considerato con attenzione il lavoro sulla *Santa Cecilia* di Raffaello, di un altro restauro, fatto nel medesimo laboratorio, si lamenta senza mezzi termini che "le lacune" siano state presentate "con un gusto più da odontotecnico che da restauratore". Quando c'era

da dissentire, Conti non si tirava indietro, e lo faceva senza il minimo calcolo tattico. Non lo avrebbe fatto per temperamento, tanto meno avrebbe immaginato che lo si potesse fare per questioni così importanti. Eppure, proprio il suo principale antagonista nell'*affaire* Sistina, nello stesso momento in cui lo nominava come "persona contraria per principio alle puliture" (e non era vero), aggiungeva: "perché ne ha viste molte sbagliate, quali in effetti se ne trovano", finendo per ricordarne altre, di puliture distruttive, con onestà intellettuale[18].

Anche in questo, Conti si sentì dalla parte di Longhi. Di chi, sollecitando una grande mostra dei restauri eseguiti nel secondo quarto del secolo (un'occasione di verifica, non una parata!) escludeva che "qualche panno sudicio [...] avrebbe potuto lavarsi in casa"; del Longhi che con insolita enfasi ottocentesca aveva scritto: "fermate con santa violenza il braccio del restauratore"[19]. O che, verso la fine della conferenza parigina del '56, confessò: "i restauratori! Io li onoro e li ammiro, ma non ho intenzione di assecondarne il passo". Le espressioni di Longhi riflettono un'idea di subalternanza del restauratore allo storico dell'arte che, nelle illusioni di quest'ultimo, correva quando fu fondato l'Istituto Centrale del Restauro. Non era atteggiamento possibile, non dico tramontato, negli anni in cui era cresciuto Conti, che tuttavia non pensava neppure che quel rapporto dovesse essere semplicemente ribaltato. Non era in gioco il senso di appartenenza a un "mestiere" piuttosto che a un altro. Dovevano combinarsi le esigenze proprie dell'una e dell'altra forma di approccio all'opera d'arte; e non era sempre facile (si potrebbe dire, quasi come una regola: se c'è piena armonia, bisognerà chiedersi subito se una delle due non abbia schiacciato l'altra). Forse, la dedica della nuova edizione alla memoria di un restauratore, Memo Galli, uno degli amici più ascoltati (anche dissentendone, una volta o due) non ebbe solo un valore personale.

A qualcuno potrà sembrare strano (speriamo di no) che, a parlare di restauro, fosse uno storico dell'arte che lavorò sempre nelle Università; cercando tuttavia le occasioni buone per andare a fare lezione in chiese e musei. L'anomalia, se tale fosse, sarebbe ancora più vistosa pensando al libro simmetrico a questo, e non solo perché ultimo, postumo, così come questo è il primo: *Il manuale di restauro*[20]. Nel *Manuale* non ci si chiude nei confini di un campo operativo, come il titolo potrebbe suggerire, ma si vuol collegare un insieme di campi diversi, di forme di lettura, di responsabilità in ultima analisi politiche, o più largamente culturali. È un libro contro i rischi dello specialismo, contro la burbanza delle esperienze settoriali (pensavo anche a questo, quando prima dicevo che l'insegnamento di Arcangeli emerge in Conti a distanza di tempo). Non è certo un libro contro il restauro, ma contro le pretese d'autosufficienza di chi s'illude di essere scientificamente sottratto alla più ampia cultura visiva in cui tutti siamo immersi; ad un'esperienza fatta d'immagine più che di materia, d'immagini senza corpo fisico, come uno schermo colorato e trasparente. Rispetto a quando Longhi rinfacciava ai "restauratori" di "seguire un gusto determinato che è necessariamente il gusto moderno", il problema si presenta ormai aggravato, non tanto per dimensioni, ma per natura. La sorte maligna ha almeno risparmiato ad Alessandro Conti di sentir solennemente proclamare in una facoltà di nuova istituzione: "nella tutela la scienza ha sostituito la storia" (la stessa facoltà dove pare che si assegnino tesi di questo genere: "Metodi e materiali utilizzati per la pulizia di ambienti museali"). La separazione fra scienza e storia l'avrebbe subito bollata come antilluministica, oltre

che lontanissima dalla ragioni stesse della tutela. La responsabilità critica di chi intenda sottrarsi alle semplificazioni dominanti diventa ancora più difficili, ed ancora più necessaria è una documentazione corretta, fittissima, debitamente inquadrata. Proprio chi censurava ogni accenno personale, fino al punto di non allegare alla riedizione della *Storia del restauro* alcuna informazione sull'aggiornamento fatto; chi certo avrebbe accolto male i ricordi affiorati in queste pagine, metteva a chiusura del suo libro questo invito ad un sapere critico, questa specie di confessione autobiografica: "l'attenzione alle tecniche della pittura e alla matericità dell'immagine diviene spesso una faticosa avventura personale [...] dobbiamo quindi tornare alle fonti".

[1] Della conferenza, che non venne ripresa nella seconda edizione di questo libro, è stata annunciata la ristampa nel XV volume delle *Opere Complete di Roberto Longhi*, destinato agli scritti postumi e inediti.

[2] *La toilette di Sabina, e altre cose* (1919), ora in *Scritti giovanili, 1912-1922* ("Opere complete", I), Firenze, Sansoni, 1961, pp. 437-440, prende spunto dal restauro archeologico della basilica romana di Santa Sabina.

[3] Più tardi, Conti attaccherà duramente (e giustamente) l'ultimo degli interventi correggeschi compiuti a Parma dal medesimo restauratore: *Diario correggesco*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 105-110. Quanto al fatto che sia oggi prevalentemente superata la propensione a staccare affreschi, s'intravvedono addirittura i rischi diametralmente opposti, di natura ipercorrettiva (L. Bellosi, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 11). Le considerazioni di Bellosi, dettate dal buon senso, non potranno comunque servire come giustificazione per chi solo pochi anni fa ha fatto staccare parti di un ciclo affrescato per spedirle in mostra, o ha consentito che importanti affreschi finissero arrotolati in laboratori di restauro, per anni e anni, fino a quando non si fosse trovato chi finanziasse i costi del rimontaggio (il distaco di affreschi diventa così una sorta di buono fruttifero, opportunamente indicizzato).

[4] A. Bertolucci, *Non intervista a Roberto Longhi*, in *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, p. 165, ora in *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 1141 (si rammenti che Bertolucci dedicò a Longhi la poesia *Gli imbianchini sono artisti*, dove si parla di piacere fabbrile e di qualità delle cose di ogni giorno).

[5] *Restauri* (1940), ora in *Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969* ("Opere complete", XIII), Firenze, Sansoni, 1985, p. 121.

[6] *Per una mostra storica degli "estrattisti"* (1957), ora in *Critica d'arte...*, cit., p. 53.

[7] L'affermazione ricorre più volte, ma si cita da *Letteratura artistica e letteratura nazionale* (1952), ora in *Critica d'arte...*, cit., p. 195. Almeno in un'occasione, la riecheggia puntualmente lo stesso A. Conti, *Il 'Maestro di Figline': 1980-1985*, in C. Caneva, a cura di, *Capolavori a Figline. Cinque anni di restauri*, Firenze, Opus Libri, 1986, p. 61, ora in *Scritti figlinesi*, a cura di A. Natali e P. Pirillo, Firenze, Opus Libri, 2001, p. 53 ("forse il più gran secolo della pittura italiana").

[8] V. Valoriani, *Presentazione* ad A. Conti, *Scritti figlinesi...*, cit., p. V (nell'introduzione di Antonio Natali si legge un'amichevolmente appassionata, ma non cieca, caratterizzazione intellettuale di Alessandro Conti).

[9] *I dintorni di Firenze. Arte, storia, paesaggio*, a cura di A. Conti, con la collaborazione di F. Petrucci, P. Pirillo e G. Ragionieri, schede ambientali di G. Campioni e G. Ferrari, Firenze, La Casa Usher, 1983.

[10] Gli è stata appena dedicata una mostra a Firenze e Siena, con catalogo a cura di L. Fontanelli e G. Mattioli, *Leonardo Mattioli. Illustrazione e visual design nella comunicazione di cultura*, Firenze, Centro Di, 2001.

[11] P. Barocchi, *Ricordo di Alessandro Conti*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, p. 189.

[12] R. Longhi, *Restauri* (1940), cit., p. 25.

[13] C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963 (le citazioni da p. 23 dell'edizione Einaudi, Torino, 1977).

[14] Soprattutto per tale ragione, d'intesa con l'editore, non è sembrato il caso di aggiungere a questa ristampa degli aggiornamenti bibliografici.

[15] P. Giordani, *Scritti*, a cura di G. Chiarini [1890], nuova presentazione di S. Timpanaro, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 82-83 (per il giudizio sul gusto neoclassico, "inevitabilmente invecchiato", p. XX). Il saggio ricompare, rielaborato e con il titolo *Giordani, Carducci e Chiarini*, in S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 119-132.

[16] Una più esplicita contraddizione delle due istanze che Brandi vedeva confrontarsi nell'opera di restauro venne formulata da Conti nel volumetto *Restauro*, Milano, Jaka Book, 1992, p. 14 ("una falsa dialettica", in quanto "sia gli aspetti storici che quelli estetici, e tanto più la distinzione fra gli uni e gli altri, appartengono alla cultura di chi restaura").

[17] L'elenco delle pubblicazioni è riportato in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, a cura di, *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. XI-XXXVI.

[18] B. Zanardi, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi*, Milano, Skira, 1999, p. 320 (intervista a Gianluigi Colalucci su *Restauro e restauratori*).

[19] R. Longhi, *Restauri* (1940), cit., pp. 5, 121.

[20] *Manuale di restauro*, Torino, Einaudi, 1996 (e 2001). Conti finì di scrivere il libro pochi giorni prima della morte. Gli era stato commissionato e poi vivamente richiesto da Paolo Fossati, un amico degli anni bolognesi, anche lui precocemente scomparso.

M. Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem.*
C. Plinius Secundus, *Naturalis historia.*

1500-1700

M. Michiel, *Notizie di opere di disegno pubblicate e illustrate da D. Jacopo Morelli* (circa 1521-1543), cit. ed. a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani,* Firenze 1550.
L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino,* 1557, cit. ed. a cura di P. Barocchi, 1960, pp. 143-206.
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori,* Firenze 1568.
R. Borghini, *Il Riposo,* Firenze 1584.
Carel van Mander, *Der Schilderboek,* Alkmaar 1604, cit. da *Le livre des peintres* (trad. H. Hymans), Paris 1884.
G. Celio, *Memorie fatte dal sig. Gaspare Celio delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma,* Napoli 1638.
G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642,* Roma 1642.
C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte,* Venezia 1648.
M. Boschini, *Carta del navegar pitoresco,* Venezia 1660.
G.P. Bellori, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni,* Roma 1672, cit. ed. a cura di E. Borea, Torino 1976.
G.B. Passeri, *Il libro delle vite de' pittori, scultori et architetti,* Roma 1673.
G.P. Bellori, *Vite inedite* (1672-1696), cit. ed. Torino 1976.
C.C. Malvasia, *Felsina pittrice,* Bologna 1678, cit. dall'ed. Bologna 1841.
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), cit. ed. Firenze 1845-1847.
C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna,* Bologna 1686.
C. Celano *Notitie dell'antico, del bello e del curioso della città di Napoli,* Napoli 1692.
G.P. Bellori, *Descrizzione delle immagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano,* Roma 1695.

1720

F. Bonanni, *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese,* Roma.

1728

J. Richardson, *Description de divers fameaux tableaux, dessins, statues, bas-riliefs etc. qui se trouvent en Italie,* in *Traité de la peinture et de la sculpture,* III, Amsterdam .

1730

G. Bottari, introduzione e note a R. Borghini, *Il Riposo,* ed. Firenze.
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni,* Roma 1730-1736.

1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia,* Venezia.

1742

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani,* Napoli 1742-1743.

1743

Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia, Roma.

1753

J. Gautie d'Agoty, *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes,* Paris.

1754

G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno,* Lucca.
L. Crespi, lettere a Francesco Algarotti (1756), in G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura,* Roma 1754-1773, ed. S. Ticozzi, Milano 1822-1825, III, pp. 387-417 e 419-443.

1758

C.N. Cochin, *Voyage d'Italie,* Paris.

1759

G. Bottari, note in Vasari, *Le Vite...,* Roma 1759-1760.

1763

F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma,* Roma; ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987.

1768

B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate,* Roma.
G. Piacenza, note a F. Baldinucci, *Notizie...,* Torino 1768-1820.

1769

B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, teste cognite ed altre sculture antiche,* Roma.
J.-J. de la Lande, *Voyage d'un françois en Italie fait dans les années 1765 et 1766,* Venise, cit. ed. Yverdun, 1786-1788.
J. Reynolds, *Discourses on Art,* 1769-1790, cit. ed. New Haven-London, 1975.

1772

B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture,* Roma.

1773

Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur,* 2ª ed., Paris.

1774

A.M. Zanetti (il giovane), *Riferte dell'Ispettore Zanetti,* Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato,

busta 909 (Quadri - Ispezione, inserto miscellanea), 1774-1778.

1775

A. Pasta, *Dell'amoroso e diligente governo dei quadri,* in *Le pitture di Bergamo,* Bergamo; rist. a cura di R. Longhi, in "Paragone", n. 179, 1964, pp. 48-52.

1778

P. Edwards, Relazioni e minute del 1778, Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, Ms. 787, inserto 7.

P. Edwards, *Riferte ai Provveditori al Sal,* 8 ottobre 1778 - 7 giugno 1784; Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, Ms. 787, inserto 7.

P. Edwards, *Riferte dell'Ispettore Pietro Edwards,* Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909 (Quadri - Ispezione, inserto miscellanea), 1778-1792.

1779

G.B. Mengardi, *Riferte dell'Ispettore Mengardi,* Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909 (Quadri - Ispezione, inserto miscellanea), 1779-1795.

1781

F. Algarotti, *Opere,* Cremona.

1783

A.R. Mengs. *Opere,* ed. Bassano.

J.J. Winckelmann, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi,* ed. a cura di C. Fea, Roma.

1786

P. Edwards, Relazione presentata ai Provveditori al Sal il 6 aprile 1786, Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale, Ms. 787, inserto 7. Include: A-B, catalogo delle opere restaurate dal 1778 al 1785 e dei loro autori; C, sommario delle fedi di collaudo; D, elenco delle opere "rinunciate"; E, elenco delle opere che si potranno escludere dal lavoro di restauro; F, elenco delle opere da restaurare; G, *Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture;* H, *Piano pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture rassegnato agli Eccellentissimi Signori Provveditori al Sal ed Eccellentissimo Savio Cassier del Collegio in ordine alle commissioni dell'Eccellentissimo Senato 3 marzo 1785.*

1788

[R. Ghelli], *Risposta alla lettera del Sig. Filippo Hackert,* in "Giornale delle belle arti", pp. 266-274 e 287-291.

Ph. Hackert, *Lettera a Sua Ecc. il Sig. Cavaliere Hamilton [...], sull'uso della vernice nelle pitture,* Napoli; rist. in "Giornale delle belle arti", Roma, pp. 255-261 e 263-265; rist. con prefazione di R. Ansidei, Perugia; ed. tedesca, *Ueber den Gebrauch des Firnis in der Maleret,* Dresden 1800.

Lettera di G.G.D.R. al Ch. Sig. Filippo Hackert celebre pittore, sul restauro dei quadri e sopra l'uso della vernice su di essi, in "Memorie per le belle arti", pp. 247-248.

1793

L. David, *Rapport sur la suppression de la Commission du Muséum par le citoyen David,* Paris an II [8 dicembre], rist. in *La Commission,* 1909, pp. 353-361.

J.M. Picault, *Observations sur les inconvenients qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement,* in *Observations de Picault [...] sur les tableaux de la Republique,* Paris an II; rist. in "Revue universelle des arts", 1859, IX, pp. 504-524; X pp. 38-47; in "Archives de l'art français", n.s., 1901, pp. 288-297.

1794

L. David, *Second rapport sur la nécessité de la suppression de la Commission du Muséum... par David...,* Paris an II [16 gennaio], rist. in *La Commission,* 1909, pp. 365-374.

G. Martin, *Avis à la Nation sur la situation du Museum National,* Paris.

1795

P. Brandolese, *Pitture, sculture e architetture di Padova nuovamente descritte,* Padova.

1796

F. Maggiotto, *Riferte dell'Ispettore Maggiotto,* Venezia, Archivio di Stato, Inquisitori di Stato, busta 909 (Quadri - Ispezione, inserto miscellanea), 1796-1797.

1803

J.C. Ibbetson, *An Accidence or Gamut of Painting in Oil and Watercolours,* London.

P.F. Tingry, *Traité théorique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis,* Genève.

1806

A.L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts,* Paris.

G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII,* Venezia.

1808

F.-X. de Burtin, *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux,* Paris.

1809

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVII secolo,* Bassano 1809, cit. ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1968.

1814

C. Verri, *Saggio elementare sul disegno etc. con alcune avvertenze sull'uso dei colori ad olio,* Milano.

1815

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti,* Venezia.

1816

L. Marcucci, *Saggio analitico - chimico sopra i colori minerali,* Roma.

1817

G. Moschini, *Guida per la città di Padova,* Padova.

1818

M. Prunetti, *Saggio pittorico,* Roma.

1826

G.G. De Rossi, *Lettera sopra il restauro di un'antica statua di Antinoo e sopra il restauro degli antichi marmi nei tre secoli precedenti il nostro,* in "Nuovo giornale de' letterati", XIII, Pisa, pp. 23-38.

1827

C. Köster, *Über Restaurierung alter Ölgemälde,* Heidelberg.

1829

J.N. Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture,* Paris.

1837

J. Bedotti, *De la restauration des tableaux,* Paris.

1839

F. Agricola, *Alcune osservazioni artistiche fatte dal cavaliere Filippo Agricola [...] in occasione di aver tolto l'ingombro della polvere che offuscava i famosi dipinti di Raffaello nelle Camere Vaticane,* Roma.

C. Cattaneo, *Del restauro dei monumenti e della loro conservazione,* in "Il Politecnico", n. 1, pp. 58-66; in *Scritti sulla Lombardia,* Milano 1971, II, pp. 685-696.

C. de Montalambert, *Du Vandalism en France, lettre à M. Victor Hugo* (1833), in *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art,* Paris, pp. 1-69.

J.D. Passavant, *Raffael...* (1839), cit. trad., *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi,* Firenze 1882-1891.

1840
G. Giordani, *Cenni sopra diverse pitture staccate dal muro e trasportate su tela,* Bologna.
G. Zeni, *Sul distacco delle pitture a fresco. Lettera di Giuseppe Zeni ad un amico,* Padova 1840.
1842
F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-critica della città e contorni di Firenze,* Firenze.
1843
C.H. Wilson, *Mr. Wilson's Report,* in *Second Report of the Commission on the Fine Arts,* London, pp. 16-40.
1846
W. Dyce, *Observations on Fresco Painting,* in *Sixth Report of the Commission on the Fine Arts,* London, pp. 11-19.
C.L. Eastlake, *Styles and Methods of painting suited to the Decoration of Public Buildings,* in *Fifth Report of the Commission on the Fine Arts,* London, pp. 11-25.
E. Förster, *I dipinti nella Cappella di San Giorgio in Padova,* trad. Padova.
M.P. Merrifield, *The Art of Fresco Painting as practised by the old Italian and Spanish Masters,* London.
1847
C.L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting,* London, 1847-1869; rist. anastatica con il titolo *Methods and Materials of the Great Schools and Masters,* New York 1960.
1853
S. Horsin-Déon, *De la conservation et restauration des tableaux,* Paris 1851. *Report from the Select Committee on the National Gallery [...], Ordered to be printed by the House of Commons,* London.
1863
G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico,* in "Rivista dei Comuni italiani"; cit. ed. Roma 1875.
1864
G. Botti, *Della conservazione delle pitture del Camposanto di Pisa,* Pisa (1ª ed. 1857).
P.A. Curti, *Del trasporto dei dipinti antichi e del nuovo metodo di eseguirlo usato dal pittore Alessandro Brison,* in "Il Politecnico", XXI, Milano, pp. 353-369.
G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century,* London 1864-1866, cit. trad. it. *Storia della pittura in Italia...,* Firenze 1875-1908.
1866
U. Forni, *Manuale del pittore restauratore,* Firenze.
G. Secco-Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del ristauratore dei dipinti,* Milano, cit. da *Il restauratore dei dipinti,* ed. Milano 1927.
E. Viollet-le-Duc, ad vocem *Restauration,* in *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI siècle,* VIII, Paris, pp. 14-34.
1868
E. Despois, *Vandalisme révolutionnaire. Fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention,* Paris.
R. Fulin, *Studi nell'archivio degli Inquisitori di Stato,* Venezia.
1869
L. Courajod, *L'Administration des Beaux-Arts au milieu du XVIII^me^ siècle. La Restauration des tableaux du Roi,* in "Gazette des Beaux-Arts", II, pp. 372-376.
1870
G. Riolo, *Notizia dei restauri delle pitture a mosaico della R. Cappella Palatina in Palermo,* Palermo.
1873
G.U. Valentinis, *La rigenerazione dei dipinti per Pettenkofer,* Udine.
1874
G.U. Valentinis, *Il restauro e la rigenerazione dei dipinti a olio di Massimiliano de Pettenkofer,* Udine.
1876
B. Orsini, *Risposta ad una lettera sull'uso della vernice...,* in "Giornale di erudizione artistica", pp. 248-256; *Si dà conto del ristauro della tavola di Pietro Perugino a chi desidera conservare le altre,* ivi, pp. 300-303.
1877
G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Titian: his Life and Times,* London; cit., trad. it., *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi,* Firenze 1877-1878.
1878
L. Courajod, *La révolution et les musées nationaux,* in "Revue des Questions historiques", XXIII, pp. 488-554; XXIV, 1879, pp. 154-216.
G. Milanesi, note e commento a G. Vasari, *Le Vite...,* Firenze 1878-1885.
1879
C. Conti, *Del restauro in generale e dei restauratori,* ms. 280 della Biblioteca degli Uffizi a Firenze, databile 1879-1882 (cfr. Conti, 1973, p. 258).
J.J. Guiffrey, *Restauration des tableaux de Raphael représentant saint Michel et saint Jean par Picault,* in "Nouvelles Archives de l'Art Français", pp. 407-417.
1882
A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena,* Modena.
G.B. Cavalcaselle - J.A. Crowe, *Raphael his Life and Works,* London 1882-1885; cit., trad. it., *Raffaello, la sua vita e le sue opere,* Firenze 1884-1891.
1884
C. Boito, *I restauratori,* Firenze.
1885
M. Ruggiero, *Storia degli scavi di Ercolano,* Napoli.
1886
G. Nicoletti, *Documenti tolti dal Magistrato del sale relativi a restauri di quadri dei palazzi Ducale e di Rialto,* Venezia.
1891
G.U. Valentinis, *La riparazione dei dipinti secondo il metodo Pettenkofer,* Udine.
1892
L. Beltrami, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio,* in "La Nuova Antologia", aprile, pp. 447-470.
A. Conti, *Per l'arte italiana. Lettera a Pasquale Villari,* in "Il Fanfulla della domenica", XIV, n. 8, ed in estratto, Roma.
G.U. Valentinis, *Il governo razionale delle pinacoteche desunto dalle teorie e pratiche di Massimiliano dottor Pettenkofer,* Udine.
1894
G. Secco-Suardo, *Il restauratore dei dipinti,* Milano, cit. ed. Milano 1927; rist. anastatica, Milano 1979.
1898
V. Bernardi, *Rimozione, consolidamento, ristauro dei dipinti a fresco,* Bergamo (in occasione della "Esposizione di arte sacra").
1899
F. Engerand, *Inventaire des tableaux du Roi [...] redigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly,* Paris.
1900
F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du Roi* (1709-1792), Paris.

1901
T. Turquet de Mayerne, *Pictoria, sculptoria et quae subalternarium artium* (ms. datato 1620), in E. Berger, *Quellen für Maltechnik*, IV, München, pp. 100-363.
E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1901-1905.
1903
A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig; trad. it. in *Chiesa città campagna*, catalogo della mostra, Bologna 1981, pp. 145-185.
1906
Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Lombardia, *Le vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci nel secolo XIX*, Milano.
1908
F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Milano.
1909
La Commission du Museum et la création du Musée du Louvre, a cura di A. Tuetey e J. Guiffrey, in "Archives de l'Art Français", n.s.
C. Lupi, *I restauri delle pitture del Camposanto urbano di Pisa*, in "Rivista d'Arte", pp. 54-59.
R. Papini, *Il deperimento delle pitture murali nel Campo Santo di Pisa*, in "Bollettino d'arte", pp. 441-457.
1911
A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano.
1912
L. Cavenaghi, *Il restauro e la conservazione dei dipinti*, in "Bollettino d'Arte", pp. 488-500.
A. Venturi, *La formazione della Galleria Layard a Venezia*, in "L'Arte", pp. 449-462.
1917
G. Gerola, *La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna*, in "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne", serie IV, II, pp. 101-194.
E. Steinmann, *Raffael im Musée Napoléon*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", X, pp. 8-25.
1926
L. Beltrami, *Giacomo Boni*, Milano.
M. Stübel, *Gemälderestaurierung im XVIII Jahrhundert*, in "Der Cicerone", XVIII, pp. 122-135.
1930
C. Ricci, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma 1930-1937.
1932
E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano.
1937
A. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana*, in "Rivista del R. Istituto di archeologia e storia dell'arte", VI, pp. 145-186.
1938
K. Clark, *The Aestethics of Restoration*, in "Proceedings of the Royal Institution", XXX, pp. 382-397.
R.W. Kennedy, *Alesso Baldovinetti*, New Haven.
1940
R. Longhi, *Restauri*, in "La critica d'arte", pp. 121-128; in *Opere complete*, XIII, Firenze 1985, pp. 119-127.
1944
D. Redig de Campos-B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Roma.
1948
M. Cagiano de Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma.
R. Longhi, *'Buongoverno': una situazione grave*, in "Proporzioni", pp. 185-188; in *Opere complete*, XIII, Firenze 1985, pp. 1-5.
1950
P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, in "Proporzioni", pp. 1-6.
P. Marot, *Recherches sur les origines de la transposition de la peinture en France*, in "Annales de l'Est", n. 4, pp. 241-283.
L. Ponticelli, *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in "Commentari", pp. 121-129, 187-189, 247-250; 1951, pp. 51-55.
1952
M. Cagiano de Azevedo, *Conservazione e restauro presso i greci e i romani*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", IX-X, pp. 53-60.
1953
U. Procacci, *Distacco di due tempere duecentesche sovrapposte*, in "Bollettino d'Arte", pp. 31-33.
1955
C. Brandi, *Chiarimenti sul Buon governo di Ambrogio Lorenzetti*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Restauro", n. 21-22, pp. 3-10 ed in "Bollettino d'Arte", pp. 119-123.
S. Marconi Moschini, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma.
1956
Y. Bruand, *La restauration des Sculptures du Cardinal Ludovisi*, in "Mélanges de l'Ecole Français de Rome", LXVIII, pp. 397-418.
G. Emile-Mâle, *Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre*, in "Mémoires de Paris et lle-de-France", VIII, pp. 371-417.
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1614-1621), ed. A. Marucchi-L. Salerno, Roma.
U. Procacci, *Il Vasari e la conservazione degli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine e della Trinità in Santa Maria Novella*, in *Scritti in onore di Lionello Venturi*, Roma, I, pp. 211-222.
1957
R. Longhi, *Per una mostra storica degli astrattisti*, in "Paragone", n. 91, pp. 3-8; in *Opere complete*, XIII, Firenze 1985, pp. 53-58.
1959
S. Marconi - Moschini, *Revisione di due Tintoretto*, in "Bollettino d'Arte", pp. 69-81.
L. Réau, *Histoire du vandalisme - Les monuments détruits de l'art français*, Paris.
1960
P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960-1962.
M. Pepe, ad vocem *Albacini, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma.
Pitture murali nel Veneto, catalogo della mostra, Venezia.
R. Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, dispense del corso universitario, Università di Firenze, anno acc. 1960-1961.
1962
E.H. Gombrich, *Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny*, in "The Burlington Magazine", pp. 51-55; traduzione in *Sul restauro*, 1988, pp. 115-131.
S. Howard, *Some Eighteenth-Century Restorations of Myron's "Discobolos"*, in "Journal of the Courtauld and Warburg Institutes", pp. 330-334.
O. Kurz, *Varnishes, Tinted Varnishes and Patina*, in "The Burlington Magazine", pp. 56-59; trad. in *Sul restauro*, 1988, pp. 135-148.
D. Mahon, *Miscellanea for the Cleaning Controversy*, in "The Burlington Magazine", pp. 460-470.
S. Marconi Moschini, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma.

M. Muraro, *Notes on traditional Methods of Cleaning Pictures in Venice and Florence,* in "The Burlington Magazine", pp. 475-477.
J. Plesters, *Dark Varnishes. Some further Comments,* in "The Burlington Magazine", pp. 452-460; traduzione in *Sul restauro,* 1988, pp. 163-190.
S. Rees Jones, *Science and the Art of Picture Cleaning,* in "The Burlington Magazine", pp. 60-62; traduzione in *Sul restauro,* 1988, pp. 151-159.
1963
C. Brandi, *Teoria del restauro,* Roma; Torino 1977.
F. Haskell, *Patrons and Painters,* London, trad. Firenze, 1966.
R. Longhi, *Piero della Francesca,* cit. ed. Firenze.
1964
G. Emile-Mâle, *Le séjour à Paris de 1794 à 1815 de célèbre tableaux de Rubens. Quelques documents inédits,* in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimonie Artistique", VII, Bruxelles, pp. 153-171.
J. Guillerme, *L'atelier du temps,* Paris.
G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici,* Torino.
1965
F. Abbate, *Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro; Molano, Marino, Celio, Baldinucci,* in "Paragone", n. 181, pp. 35-51.
M. Cagiano de Azevedo, ad vocem *Restauro* in *Enciclopedia dell'Arte Antica,* VI, Roma, pp. 655-657.
L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV,* Roma.
1967
R.H. Marijnissen, *Degradation, conservation et restauration de l'oeuvre d'art,* Bruxelles.
G. Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma,* Roma.
1968
A. Conti, *Quadri alluvionati,* in "Paragone", n. 223, pp. 3-22 e n. 225, pp. 3-27.
S. Howard, *Pulling Herakles' Leg,* in *Festschrift Ulrich Middeldorf,* Berlin, pp. 402-407.
F. Lechi (a cura di), *I quadri delle collezioni Lechi di Brescia,* Firenze.
1969
A.M. Corbo, *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823,* in "Commentari", pp. 237-243.
A. Esch, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke im mittelalterlichen Italien,* in "Archiv für Kulturgeschichte", LI, pp. 1-64.
1970
M. Vianello, *Documenti per la storia della tutela a Venezia nel '700,* in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", 1970-1971, pp. 135-142.
1973
A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte,* Milano.
A. Emiliani, *La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna,* Bologna.
1974
[P. Edwards], *Privata informazione preliminare al progetto del ristauro generale di tutte le pitture di pubblica ragione. Commesso agli Eminentissimi Signori Riformatori dello Studio di Padova con decreto dell'Eccellentissimo Senato 6 giugno* 1771 [1777], in Olivato, pp. 157-165.
W. Oechslin, *Il Laocoonte. O del restauro delle statue antiche,* in "Paragone", n. 287, pp. 3-29.
L. Olivato, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII* (Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, Memorie, XXXVII, I), Venezia.
J. Paul, *Antikenergänzung und Ent-Restaurierung,* in "Kunstchronik", n. 4, pp. 85-112.
1975
G. Emile-Mâle - D. Pignerol, *Etude historique des vernis à tableaux d'après les textes français de 1620 à 1803,* Comitè pour la conservation de l'ICOM, riunione di Venezia.
1976
H. Jedrzejewska, *Ethics in Conservation,* Stockholm, trad. it., *Principi di restauro,* Fiesole 1983.
Neri di Bicci, *Le ricordanze,* a cura di B. Santi, Pisa.
S. Tschudy-Madsen, *Restoration and Antirestoration,* Oslo-Bergen.
1977
M.M. Gauthier, *Antichi ripristini e restauri moderni su smalti e oreficerie medievali,* in *Il restauro delle opere d'arte,* atti del convegno (Pistoia 1968), Pistoia, pp. 251-261.
P. e L. Mora-P. Philippot, *La conservation des peintures murales,* Bologna.
Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci, Milano.
1978
O. Boselli, *Osservazioni della scoltura antica,* a cura di Ph. Dent Weil, Firenze; estratto sul restauro, in "Studies in Conservation", 1967, pp. 81-101.
A. De Nicolò Salmazo, *Richieste e segnalazioni di restauri delle "pubbliche pitture" di Padova nelle relazioni degli ispettori della Repubblica Veneta,* in "Arte veneta", pp. 448-452.
P. Marconi, *Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico,* in "Ricerche di storia dell'arte", n. 8, 1978-1979, pp. 63-72.
1979
S. Baroni-M. Sarti-M. Simonetti-C. Tarozzi-L. Vanghi, *Considerazioni sulle tecniche della pittura,* Parma.
A. Conti, *L'evoluzione dell'artista,* in *Storia dell'arte italiana,* II, Torino, pp. 117-264.
G. Emile-Mâle, *Le sejour à Paris entre 1799 et 1815 de quelques tableaux du Palais Pitti,* in *Florence et la France...,* atti del convegno, Firenze, pp. 237-249.
M. Ferretti, *Politica di tutela e idee sul restauro nel Ducato di Lucca,* in "Ricerche di storia dell'arte", n. 8, pp. 73-98.
G. Incerpi, *I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi,* in *Florence et la France...,* atti del convegno, Firenze, pp. 215-227.
S. Howard, ad vocem *Cavaceppi, Bartolomeo,* in *Dizionario biografico degli italiani,* XXII, Roma.
I. Hueck, *Le vetrate di Assisi nelle copie del Ramboux e notizie sul restauro di Giovanni Bertini,* in "Bollettino d'arte", pp. 75-90.
P. Marconi, *Roma 1806-1829: un momento critico per la formazione della metodologia del restauro architettonico,* in "Ricerche di storia dell'arte", n. 8, pp. 63-72.
S. Nepi Scirè, *La "Fede" di Tiziano,* in "Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia", n. 8, pp. 85-88.
1980
M.L. Barreno Sevillano, *La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII,* in "Archivo Español de Arte", pp. 467-490.
Il Cardinal Alessandro Albani e la sua villa. Documenti (Quaderni sul neoclassico, n. 5), Roma.
I. Hueck, *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria,* in "Prospettiva", n. 23, pp. 2-10.
Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, catalogo

della mostra, Firenze.
Standing Commission on Museums and Galleries, *Conservation*, Report by a Working Party, London.
Viollet-le-Duc, catalogo della mostra, Parigi.
1981
Alfredo d'Andrade tutela e restauro, catalogo della mostra, Torino.
E. Castelnuovo, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 13-14, pp. 5-20; in *Arte, industria, rivoluzioni*, Torino 1985, pp. 125-158.
A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino, pp. 39-112.
M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino, pp. 115-195.
F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London, cit., trad. it., *L'antico nella storia del gusto*, Torino 1984.
I. Hueck, *La Basilica francescana di Assisi nell'Ottocento: alcuni documenti su restauri progettati ed interventi eseguiti*, in "Bollettino d'arte", pp. 143-152.
E. Merkel, *I due primi restauri della pala Costanzo di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500* (atti del convegno, Roma 1978), Roma, pp. 35-40.
Il monumento e il suo doppio - Firenze, catalogo della mostra a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze.
O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologhi?*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 13-14, pp. 41-56.
L. Moro, *Pinacoteca di Ferrara. Testimonianze e documenti sui restauri 1891-1933*, tesi di laurea, Università di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1981-1982.
G. Scicolone, *Pietro Palmaroli, restauratore a Roma negli anni della Restaurazione*, tesi di laurea, Università di Bologna; rel. A. Conti, anno acc. 1981-1982.
1982
A. Angelini, *I restauri di Pietro di Francesco agli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace*, in "Prospettiva", n. 31, pp. 78-82.
M. Bencivenni-O. Mazzei, *La cultura del "restauro": alla ricerca della "Felix Ravenna"*, in *Ravenna, la Biblioteca Classense*, I, Bologna, pp. 203-309.
A. Conti, *Fra conservazione e restauro amatoriale*, in *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo*, catalogo della mostra, Venezia, pp. 131-143.
A. Conti, *La patina della pittura...*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 16, pp. 23-35.
G. Emile-Mâle, *La première transposition au Louvre en 1750: La Charité d'Andrea del Sarto*, in "Revue du Louvre et des Musées de France", n. 3, pp. 223-231.
G. Incerpi, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria; Fonti e documenti*, Firenze, pp. 315-357.
Patrizia Poletti, *Giovanni Battista Cavalcaselle: carteggi con i restauratori*, tesi di laurea, Università di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1982-1983.
1983
A. Conti, *Storia di una distruzione*, in L. Barroero-A. Conti-A.M. Racheli-M. Serio, *Via dei Fori Imperiali*, Venezia, pp. 3-60.
M. Cordaro, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri*, in "Arte medievale", pp. 263-276.
G. Emile-Mâle, *Le transport, le séjour et la restauration à Paris de la Sainte Cécile de Raphael 1796-1815*, in *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna, pp. 217-235.
G. Nepi Scirè, *Il restauro della "Presentazione di Maria al Tempio" di Tiziano*, in *Studi veneziani*, suppl. n. 5 al "Bollettino d'arte", pp. 151-164.
O. Nonfarmale, *Il restauro della Santa Cecilia di Raffaello*, in *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna, pp. 239-249.
C.A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi*, catalogo della mostra, London.
La pittura nel XIV e XV secolo, il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, atti del convegno C.i.h.a. 1979, Bologna.
Raphael dans les collections françaises, catalogo della mostra, Paris.
H. von Sonnenburg, *Raphael in der Alten Pinakothek*, München.
1984
M. Bianchi, *"Patina": appunti per una definizione*, in "Itinerari", III, pp. 105-115.
M. Greenhalg, *"Ipsa ruina docet": l'uso dell'antico nel Medioevo*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino, pp. 115-167.
G. Nepi Scirè, *Il "Convito in casa di Levi": di Paolo Veronese, vicende e restauri*, in "Quaderni della Sopr. ai Beni Artistici e Storici di Venezia", n. 11, pp. 13-53.
G. Romano, *La ricerca scientifica per la storia del restauro*, in *Chimica e restauro*, Venezia, pp. 27-31.
1985
M. Collareta, *Michelangelo e le statue antiche: un probabile intervento di restauro*, in "Prospettiva", n. 43, pp. 51-55.
1986
A. Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione della Volta Sistina*, Firenze.
A. Paolucci, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino.
O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino, pp. 183-250.
S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino, pp. 375-486.
G. Torraca, *Momenti nella storia della conservazione del marmo*, in "OPD. Restauro" (Restauro del marmo. Opere e problemi), pp. 32-45.
1987
M. Cesani, *Restauro e tutela a San Gimignano, 1875-1915*, tesi di laurea, Università di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1986-87.
A.M. Quartili, *Lettere di restauratori nel carteggio di Corrado Ricci*, tesi di laurea, Univ. di Bologna, rel. A. Conti, anno acc. 1986-87.
J. Anderson, *Layard and Morelli*, in *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia* (atti del simposio), Roma, pp. 109-137.
1988
Sul restauro, a cura di A. Conti, Torino.
D. Levi, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino.

Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di Thieme e Becker, Leipzig 1907-50.

Fonti di archivio citate con abbreviazioni
Seminario: Venezia, Biblioteca del Seminario Patriarcale.
A.C.S.: Roma, Archivio centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti.
Carteggio Cavalcaselle: carteggio di Giambattista Cavalcaselle, Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. It. 2035 (= 12276).

Indice dei nomi

Abate di Saint-Non, 121.
Abate di San Giorgio, 122.
Abbate Francesco, 335 n. 42.
Acciai Francesco, 240.
Acciaiuoli Niccolò, 44.
Addison Joseph, 98.
Ademollo Luigi, 353 n. 23.
Agati Ruggeri A., 346 n. 20.
Agricola Filippo, 229, 233, 352 n. 8.
Alambert, d', Jean Baptiste le Rondc, 123, 127.
Albacini Carlo, 197, 348 n. 14; fig. 112.
Albani Francesco, 89, 181, 237, 336 n. 6.
Albers Jeraldine, 228.
Albizi, degli, Benedetto, 15.
Aldrovandi Filippo, 62.
Alessandro del Barbiere, 42.
Alessandro VII, papa, 93.
Algardi Alessandro, 101, 103, 340 n. 21; figg. 74, 76, 77.
Algarotti Francesco, 91, 98, 99, 100, 156, 339 n. 3.
Aliense (Antonio Vassilacchi), 183, 300.
Allegri Antonio, vedi Correggio.
Allori Alessandro, 68, 69, 337 n. 15.
Altdorfer Albrecht, 213.
Altichiero, 161, 291.
Amadori Francesco, 46.
Ambrogio da Fossano, vedi Bergognone.
Anders Federico, 152, 344 n. 42.
Andrea del Castagno, 68, 201, 241, 357 n. 36; figg. 135, 138, 171.
Andrea del Minga, 42.
Andrea del Sarto, 42, 69, 71, 85, 126, 127, 128, 133, 134, 210, 212, 223, 295, 333 n. 11, 337 n. 15, 338 n. 35, 341 n. 10; figg. 47, 48.
Andrea di Nerio, 335 n. 43.
Andrea Vicentino, 300.
Andrea Pisano, 333 n. 19.
Andreoli Filippo, 337 n. 13.
Angeli Giuseppe, 156.
Angelini Alessandro, 30.
Angelo di Lorentino, 333 n. 18.
Angiviller, conte di, 136, 143.
Anguillara Orso, dell', 44.
Annoni, restauratori, 326.
Antin, duca di, 91.
Antinori Niccolò, 286.
Antonello da Messina, 27, 85, 323, 359 n. 61; fig. 21.
Antonio da Faenza, 9; fig. 2.
Antonio da Negroponte, 80.
Antonio di Vita, 224.
Antonio Pisano, vedi Pisanello.
Arborio Mella Carlo Emanuele, 235.
Arclais, d', De Montamy Didier-Françoise, 135.
Aretino Pietro, 50.
Aretusi Cesare, 44; fig. 30.
Aristide, 55.
Aristotele da Sangallo, 39.
Arnolfo di Cambio, 93.
Aspertini Amico, 33, 39, 246, 265.
Atanasio, 335 n. 47.
Aubourg, commissario, 212.
Azzaroni Alessandro, 303.

Baccani Gaetano, 241, 276.
Baccio d'Agnolo, 42.
Bachelier Jean-Jacques, 148.
Baglione Cesare, 37, 54, 55, 72, 73, 98.
Bagnoli Alessandro, 12.
Bailly Nicolas, 91.
Balbi Filippo, 224, 227; fig. 124.
Baldanzi Ferdinando, 241.
Baldassini Giuseppe, 185, 346 n. 21, 347 n. 45; fig. 107.
Baldassini Niccolò, 160, 164, 185, 346 n. 21.
Baldinucci Filippo, 59, 62, 64, 69, 71, 73, 107.
Baldovinetti Alessio, 18, 358 n. 53, 359 n. 65; fig. 193.
Baldrighi Giuseppe, 148.
Balducci Giovanni, 338 n. 28.
Ballini Camillo, 300.
Bambini Niccolò, 155, 344 n. 3.
Bandinelli Baccio, 33, 39, 276; fig. 25.
Bandini Angelo Maria, 201.
Barberini Carlo, 93, 101.
Barbieri Alessandro, 62.
Barbieri Giovan Francesco, vedi Guercino.
Bardini Stefano, 314, 315; figg. 183-186.
Barezzi Stefano, 227, 326; figg. 125, 126.
Barocci Federico, 107, 299.
Baroni Silvia, 350 n. 53.
Barozzi Serafino, 306.
Barret, restauratrice, 351 n. 57.
Bartolo di Fredi, 30.
Bartolomeo della Gatta, 338 n. 30.
Bartolomeo, fra, 69, 93, 96, 213, 246, 283, 323, 333 n. 15, 339 n. 10, 355 n. 12; figg. 71, 163, 164.
Baruffaldi Niccolò, 121, 122.
Basaiti Marco, 160, 187.
Bassano Francesco il Vecchio, 96, 154, 178, 299, 344 n. 7.
Bassano Jacopo, 87, 100.
Bassano Leandro, 155, 176.
Bassano, pittori, 30.
Bastianino (Sebastiano Filippi), 89.
Batoni Pompeo, 344 n. 41.
Bazzi Giovanni Antonio, vedi Sodoma.
Beato Angelico (Fra Giovanni da Fiesole), 41, 46, 54, 69, 201, 298, 314, 335 n. 45, 337 n. 53; figg. 10-12, 38, 39, 183.
Beauvallet Pierre Michel, 205.
Beccafumi Domenico, 39.
Bedotti Giovanni, 235, 237; fig. 133.
Belletti Domenico, 114.
Belletti Giuseppe, 111.
Bellini Gentile, 30, 32, 359 n. 56.
Bellini Giovanni, 21, 30, 32, 38, 80, 91, 156, 157, 160, 176, 182, 187, 254, 291, 311, 314, 322, 323, 331 n. 21, 346 n. 25, 347 n. 45, 350 n. 53; figg. 16, 57, 58, 106, 188-190.
Bellini Jacopo, 258, 322.

Bellini, architetto, 281.
Bellori Giovan Pietro, 72, 73, 96, 103, 107, 108, 109, 116.
Bellotti Pietro, 300.
Bellotto Bernardo, 152.
Beltrami Luca, 306.
Bembo Pietro, 32.
Benardi Valentino, 270.
Benci Amerigo, 47.
Benedetto da Rovezzano, 38.
Benedetto XIV, papa, 54.
Bénézech, 205.
Bentivoglio Battista, 44.
Benvenuti Giovanni Battista, vedi Ortolano.
Berchem Nicolas, 137.
Berenson Bernard, 306, 315, 323, 330 n. 14.
Bergognone (Ambrogio da Fossano), 261, 358 n. 50.
Bernardi Valentino, 271, 314, 358 n. 50.
Bernardino di Betto, vedi Pinturicchio.
Bernini Gian Lorenzo, 101, 103, 196; fig. 75.
Bernini Margherita, 152, 344 n. 41.
Berrettini Pietro, vedi Pietro da Cortona.
Bertani Giuseppe, 156, 157, 163, 164, 185.
Berthier, padre, 127, 132, 133.
Berthollet Claude-Louis, 193, 214.
Bertini Giovanni, 356 n. 15.
Bertini Giuseppe, 294, 322.
Bertolli Antonio, 291, 303, 355 n. 9; fig. 170.
Betti Biagio, 54, 55, 335 n. 45.
Bettinelli Saverio, 119.
Betto Luigi, 311.
Bianchi Gaetano, 241, 265, 271, 277, 278, 291, 307; figg. 157-160.
Bigoni Venceslao, 300, 306, 314.
Blanchard Gabriel, 89.
Boccati Giovanni, 18, 330 n. 18; fig. 13.
Boccolari Antonio, 227, 241.
Bode Wilhelm, 21, 315.
Boito Camillo, 356 n. 25.
Bolena Anna, 59.
Bon Bartolomeo, 32.
Bonanni Filippo, 151, 344 n. 36.
Boni Giacomo, 280, 301, 306.
Boni Girolamo, 357 n. 38.
Bonifacio Veronese, 80, 155, 156, 157, 160, 163, 171, 182, 183, 184, 185, 344 n. 7; figg. 98, 103.
Bonifacio VIII, papa, 93.
Bonnemaison Féréol, 219.
Bono da Ferrara, 254, 258.
Bonone Carlo, 314, 358 n. 47.
Bonvoisin Jean, 208.
Bordone Paris, 80.
Borghini Raffaello, 37, 60, 73.
Borgognone (Jacques Courtois), 73.
Bornia Pietro, 303; fig. 173.
Borromini Francesco, 93; fig. 69.
Boschini Marco, 85, 88, 98.
Boselli Orfeo, 101, 103.
Boskovits Miklos, 329 n. 4.
Bossi Giuseppe, 192.
Bottari Giovanni, 69, 73, 76, 116, 334 n. 33.
Botti Guglielmo, 250, 265, 281, 283, 287, 290, 291, 294, 295, 297, 300, 301, 303, 307, 311, 322, 323, 353 n. 23, 356 nn. 20, 22, 23, 358 n. 45; figg. 141, 142, 163, 165, 166, 168.
Botticelli Sandro, 42, 76, 201, 240, 251, 315, 323, 327, 330 n. 14; figg. 53, 184, 187.
Bouchardon Edme, 203.
Boucher François, 137.
Bourbon Louis Joseph, de, 137.
Bouquier Gabriel, 211.
Bracci Pietro, 352 n. 8.
Bragadin Gasparo, 156.
Bramantino (Bartolomeo Suardi), 221.
Branchi Giuseppe, 224, 250.
Brandi Cesare, 152.
Brandolese Pietro, 161.
Breda Luca, 161.
Brill Paolo, 73.
Brison Alessandro, 251, 270, 354 n. 44; fig. 155.
Brizi Alfonso, 287, 356 n. 17.
Bronzino Agnolo, 47, 59, 265, 335 n. 35; figg. 153, 154.
Brosses Charles, de, 115, 116, 122, 123, 127, 134, 218.
Brunetti, 61.
Bruno, pittore, 44.
Buffalmacco, 44.
Bugiardini Giuliano, 40, 69.
Buonaiuti Telemaco, fig. 164.
Buonsignori fra Girolamo, 39, 333 n. 17.
Buonsignori Francesco, 160.
Burton Frederic, 357 n. 32.
Busati Andrea, 171, 176, 187, 251; fig. 104.
Buzzi Ippolito, 103, 340 n. 19; fig. 73.

Cagiano de Azevedo Michelangelo, 329 n. 1.
Caletti Giuseppe, 98.
Caliari Benedetto, 154.
Callani Gaetano, 148.
Camassei Andrea, 219, 227.
Campagnola Domenico, 30, 331 n. 21.
Campi Bernardino, 121, 334 n. 32.
Camporese Giulio, 352 n. 8.
Campori Giuseppe, 280.
Camuccini Pietro, 228, 229, 233, 234, 276, 352 n. 3; figg. 129, 130.
Camuccini Vincenzo, 223, 233, 352 n. 3.
Canal Fabio, 156.
Canal Giambattista, 160.
Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 152.
Canart, 119.
Candida Giuseppe, 185, 229, 352 n. 3.
Cannizzaro Stanislao, 300, 301.
Canova Antonio, 196, 197, 200; fig. 115.
Cantalamessa Giulio, 294, 307, 328, 358 n. 45.
Cantarini Simone, 99.
Cany Jean Baptiste, 89.
Capanna Puccio, 250, 355 n. 15.
Caporali Bartolomeo, 330 n. 18.
Cappella Alessandro, 30.
Cappellaro Domenico, 62.
Caracciolo Battistello, 64, 121, 336 n. 9, 337 n. 12; fig. 44.
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 98, 118, 137, 209, 229.
Cardi Ludovico, vedi Cigoli.
Cardinali Pietro, 155, 344 n. 5.
Carducho Vincente, 89.
Carioli Nicola, 96.
Carlini Antonio, 270.
Carlo I d'Inghilterra, 89.
Carlo V, imperatore, 335 n. 46.
Carnevale Domenico, 46, 334 n. 33; fig. 32.
Caroselli Angelo, 73, 337 n. 24.
Caroto Giovan Francesco, 333 n. 15.
Carpaccio Vittore, 80, 157, 160, 295; fig. 61.
Carracci Agostino, 80.
Carracci Annibale, 61, 73, 96, 107, 108, 109, 223, 337 n. 25; fig. 80.
Carracci Ludovico, 96, 99, 119, 223; fig. 84.
Carracci, i, 208.
Carraresi, famiglia, 30.
Carriera Rosalba, 343 n. 34.
Cassana Niccolò, 88, 91, 154; figg. 67, 70, 71.
Castelli, conti, 61.
Castello Bernardo, 72, 95.
Castello Giovan Battista, 261; fig. 152.
Castelvetro Ludovico, 33.
Catena Giovanni, 21.
Caterina I, imperatrice di Russia, 210.
Cattaneo Carlo, 355 n. 4.
Cavaceppi Bartolomeo, 196, 197; fig. 110.
Cavagna Giovan Paolo, 161.
Cavalcaselle Giovanni Battista, 12, 80, 218, 233, 240, 250, 258, 271,

280, 281, 283, 286, 287, 290, 291, 294, 297, 298, 301, 303, 307, 314, 322, 327, 355 n. 8, 356 n. 18, n. 19, n. 22, 357 n. 28, n. 33.
Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 72, 73, 95.
Cavalier Marcantonio, 107.
Cavallari Saverio, 356 n. 23.
Cavazzoni Zanotti Giampietro, 44, 121.
Cavenaghi Luigi, 294, 314, 315, 322, 323, 326, 328, 359 n. 55; figg. 188, 189, 191.
Caylus, conte di, 133, 148.
Cecchi Vincenzo, 155.
Celano Carlo, 66.
Celestino Andrea, 353 n. 23.
Celio Gaspare, 46, 50, 54, 55, 71, 111, 334 n. 33.
Cellini Benvenuto, 37, 38; fig. 27.
Cennini Cennino, 291, 329 n. 4.
Centenari Sidonio, 295, 300, 311, 314; fig. 182.
Cesani Marina, 356 n. 18.
Cesari Giuseppe, vedi Cavalier d'Arpino.
Cesi Bartolomeo, 219, 221.
Cherubini Gabriello, 357 n. 28.
Chigi Fabio, 73, 96.
Christiansen Keith, 331 n. 22.
Cicognara Leopoldo, 187, 221, 223, 224, 227, 228.
Cigna Ippolito Maria, 76, 338 n. 30; fig. 56.
Cignani Felice, 64.
Cignaroli Giambettino, 160.
Cigoli (Ludovico Cardi), 73.
Cima da Conegliano, 157, 311, 345 n. 8.
Cimabue, 9, 30, 76, 287, 329 n. 4, 355 n. 15; figg. 174, 175.
Ciofi Luzzatto Annarosa, 329 n. 4.
Cipriano, santo, 62.
Ciseri Antonio, 357 n. 36.
Clarke Edward Daniel, 197.
Clemente VII, papa, 33.
Clemente VIII, papa, 47, 54.
Clemente XI, papa, 114.
Clesio Bernardo, 332 n. 29.
Cochin Charles-Nicolas, 149.
Collantes Francisco, 137.
Collins François-Louis, 126, 134, 136, 137, 140, 342 n. 17, 343 n. 24; figg. 92-94.
Colliveau, 235.
Coningham William, 352 n. 7.
Conti Angelo, 300, 301.
Conti Cosimo, 265, 276, 290, 299, 314, 357 n. 36, 358 n. 51.
Conti Laura, 329 n. 4.
Contri Antonio, 121, 122, 123, 219, 227.
Coppo di Marcovaldo, 9; fig. 3.
Cordaro Michele, 329 n. 4.
Cordier Nicolas, 101, 340 n. 18; fig. 72.
Corenzio Belisario, 66.
Cornacchini Agostino, 33, 197.
Coronelli Vincenzo, 344 n. 36.
Correggio (Antonio Allegri), 21, 42, 85, 136, 140, 148, 209, 211, 334 n. 27, 338 n. 35, 339 n. 14, 342 n. 22, 344 n. 39; figg. 17, 18, 28, 29, 92.
Cospi, marchese, 62.
Cossa Francesco, del, 15, 295.
Costa Giacomo, 337 n. 14.
Costa Lorenzo, 295, 359 n. 65.
Cotignola, vedi Zaganelli Francesco.
Courtois Jacques, vedi Borgognone.
Coypel Antoine, 126, 127.
Coypel Charles, 126, 140.
Cozza Francesco, 73.
Crespi Daniele, 188.
Crespi Giuseppe Maria, 100.
Crespi Luigi, 99, 100, 116, 118, 119, 122, 152.
Cresti Domenico, vedi Passignano.
Creti Donato, 99, 119.
Cristoforo dell'Altissimo, 46, 334 n. 32.
Crivelli Carlo, 278, 311, 314, 323; fig. 162.
Croce Benedetto, 306.
Crozat Pierre, 133.

D'Annunzio Gabriele, 306.
Daddi Bernardo, 76; fig. 55.
Damini Pietro, 85; fig. 63.
Daniele da Volterra, 50, 228, 229, 246, 352 nn. 1, 7; fig. 127.
Dardel Robert Guillaume, 208.
David Jacques-Louis, 188, 189, 192, 196, 200, 207, 208, 210, 211, 219, 349 n. 32, n. 41.
D'Azeglio Massimo, 271.
Debret François, 207.
De Burtin François-Xavier, 152.
De Dominici Bernardo, 61, 64, 66, 68, 121, 336 n. 8.
De La Fosse Charles, 209.
De La Hyre Laurent, 143, 209.
De La Lande Joseph-Jerôme, 122.
De La Porte Martin, 208, 211.
De Mata Antonio, 336 n 9.
De Matteis Paolo, 337 n. 24.
De Rossi Giovanni Gherardo, 197, 201.
De Vos Martin, 59.
Del Sera Paolo, 96.
Delacroix Eugene, 277.
Delaunoy, 208.
Delitio Andrea, 295.
Della Porta Guglielmo, 37.
Della Quercia Jacopo, 246.
Della Valle Andrea, 33, 197.
Delli Dello, 46.
Del Po Giacomo, 66.
Denon Vivant, 157, 202, 212, 218.
Deseine Louis Pierre, 207.
Despois Eugène, 204, 348 n. 26.
Devauges Louis-Benjamin, 211.
De' Pietri Pietro, 341 n. 31.
Di Castro Giacomo, 68, 337 n. 14.
Di Liguoro Nicola, 68.
Di Simone Antonio, 68.
Di Simone Niccolò, 121.
Diderot Denis, 123, 132, 135.
Diziani Gasparo, 156, 163.
Diziani Giuseppe, 164, 171, 185, 187; fig. 104.
Dolce Ludovico, 47.
Dolci Carlo, 69.
Domenichino, 73, 96, 119, 129, 137, 143, 201, 213, 219, 223, 237, 338 n. 28, 343 n. 24, 344 n. 42; fig. 85.
Domenico da Sanseverino, 286.
Domenico Veneziano, 42, 241, 326; fig. 139.
Donatello, 32, 358 n. 51.
Donjeux, 135, 143.
Dorigny Nicolas, 189.
Dossi Battista, 62.
Dossi Dosso, 62, 89, 99; fig. 43.
Dossie R., 135.
Dryden John, 98.
Dubucquoy, 342 n. 20.
Duccio di Buoninsegna, 12, 330 n. 18.
Dumesnil, restauratore, 342 n. 17.
Duquesnoy Francesco, 103.
Durantini Luigi, 352 n. 8.
Dürer Albrecht, 59, 89, 201, 346 n. 25.
Dyce William, 223.

Eastlake Charles Locke, 233, 235, 240, 251, 254, 270, 297, 357 n. 32.
Ebner Hans, 59.
Edwards Giovanni, 163, 187.
Edwards Pietro, 152, 154, 155, 160, 161, 163, 166, 168, 170, 171, 175, 176, 178, 179, 182, 183, 184, 185, 187, 191, 192, 193, 202, 208, 209, 213, 229, 235; figg. 98, 101-103, 105, 106.
Elgin, conte di, 197.
Elisabetta I, regina d'Inghilterra, 89.
Emile-Mâle Gilbert, 350 n. 53.
Engerand Ferdinand, 136.
Ercolino, 61.
Este, d', Antonio, 200, 223, 352 n. 8; fig. 115.
Este, d', Isabella, 32.

Fabbrini Giuseppe, 223.
Fabbroni Giovanni, 353 n. 23.
Fabris Paolo, 291, 295, 357 n. 27.
Fabris Placido, 187.

Fantelli P. L., 346 n.
Farinati Paolo, 80, 33
Farnese, famiglia, 108
Fea Carlo, 234.
Félibien André, 98.
Felini, abate, 109, 11
Ferdinando, arciduca 88, 91, 149, 154, 3
Feroni Paolo, 352 n.
Ferramola Floriano, 2
Ferrari Gaudenzio, 2
Ferrata Ercole, 107;
Fiasella Domenico, 3
Filippi Sebastiano, nino.
Filippo III, 89.
Finoglia Paolo, 64.
Fiscali Domenico, 29
Fiscali Filippo, 241, 2 314, 356 n. 19, 357 figg. 171, 172.
Fischer Johann Geor
Flandrin Hipplyte, 2
Flaxman John, 197,
Floriani Antonio, 18 45.
Foerster Ernst, 356
Foggini Giambattista
Fogolino Marcello,
Fontana Carlo, 108.
Fontana Prospero, 2
Fontebasso Francesc
Forni Ulisse, 31, 1 261, 265, 270, 27
Fornovo Giambattis
Fortuny Mariano, 3
Foucque, 213, 339
Fragonard Jean-Hon
Francesco I, re di F 89.
Franchi Antonio, 1
Francia Francesc n. 18.
Franciabigio (Franc fano), 337 n. 15.
Franco Battista, 87,
Fratellini Giuliano,
Frey Giacomo, 337
Frizzoni Gustavo,
Fuerbach Anselm,
Fumagalli Giusepp
Furini Francesco, 3
Fuseli (o Füssli) H 191, 192, 200, 2

Gaddi Agnolo, 68,
Gaddi Sinibaldo, 4
Gaddi Taddeo, 33
Galeotti Sebastian
Gallinari, 61.
Gallizioli Bernardo 150, 151.
Gambara Lattanzi
Gargiulo Domeni ro), 66.

Fantelli P. L., 346 n. 20.
Farinati Paolo, 80, 338 n. 31.
Farnese, famiglia, 108.
Fea Carlo, 234.
Félibien André, 98.
Felini, abate, 109, 111.
Ferdinando, arciduca di Toscana, 88, 91, 149, 154, 337 n. 16.
Feroni Paolo, 352 n. 13.
Ferramola Floriano, 261; fig. 150.
Ferrari Gaudenzio, 235; fig. 83.
Ferrata Ercole, 107; fig. 79.
Fiasella Domenico, 336 n. 8.
Filippi Sebastiano, vedi Bastianino.
Filippo III, 89.
Finoglia Paolo, 64.
Fiscali Domenico, 295, 357 n. 29.
Fiscali Filippo, 241, 295, 297, 307, 314, 356 n. 19, 357 n. 29, n. 36; figg. 171, 172.
Fischer Johann Georg, 89.
Flandrin Hipplyte, 277.
Flaxman John, 197, 201.
Floriani Antonio, 187, 291, 347 n. 45.
Foerster Ernst, 356 n. 21.
Foggini Giambattista, 340 n. 24.
Fogolino Marcello, 332 n. 29.
Fontana Carlo, 108.
Fontana Prospero, 221; fig. 122.
Fontebasso Francesco, 155.
Forni Ulisse, 31, 193, 227, 259, 261, 265, 270, 271, 354 n. 41.
Fornovo Giambattista, 42.
Fortuny Mariano, 311.
Foucque, 213, 339 n. 10; fig. 71.
Fragonard Jean-Honoré, 208.
Francesco I, re di Francia, 47, 59, 89.
Franchi Antonio, 150, 153.
Francia Francesco, 27, 331 n. 18.
Franciabigio (Francesco di Cristofano), 337 n. 15.
Franco Battista, 87, 154.
Fratellini Giuliano, 68.
Frey Giacomo, 337 n. 25.
Frizzoni Gustavo, 251.
Fuerbach Anselm, 327.
Fumagalli Giuseppe, 250, 258.
Furini Francesco, 339 n. 14.
Fuseli (o Füssli) Henry, 188, 189, 191, 192, 200, 218.

Gaddi Agnolo, 68, 202.
Gaddi Sinibaldo, 47.
Gaddi Taddeo, 330 n. 14.
Galeotti Sebastiano, 76.
Gallinari, 61.
Gallizioli Bernardo, 251, 261; figg. 150, 151.
Gambara Lattanzio, 227.
Gargiulo Domenico (Micco Spadaro), 66.
Garofalo (Benvenuto Tisi), 227, 241, 254, 295.
Gautier d'Agoty Jacques, 129, 132, 134, 135.
Gentileschi Artemisia, 59; fig. 42.
Géricault Théodore, 211.
Gerini Niccolò di Pietro, 15, 278.
Gerolamo di Benvenuto, 332 n. 29.
Ghelli Raimondo, 152, 153, 192.
Ghirlandaio Domenico, 15, 42, 68, 241, 250, 283, 286, 295, 315, 330 n. 14, 337 n. 15, 357 n. 29; figg. 8, 142, 165.
Giannicola di Paolo, 18; fig. 13.
Giannone O., 64.
Giordani Gaetano, 123, 227.
Giordano Luca, 66, 68, 160, 336 n. 10; fig. 46.
Giorgetti Giuseppe, 107.
Giorgione, 87, 157, 160, 250, 323.
Giottino, 201.
Giotto, 15, 40, 42, 44, 66, 93, 161, 241, 271, 287, 291, 307, 356 n. 15; figg. 8, 9, 134, 158, 165-169, 170.
Giovanni da Fiesole, vedi Beato Angelico.
Giovanni da Milano, 338 n. 29; figg. 49, 50, 54.
Giovanni da Oriolo, 258.
Giovanni da San Giovanni, 71, 119, 353 n. 23.
Giovanni da Udine, 40, 41, 111, 258.
Giovanni del Biondo, 278.
Giovanni di Consalvo, 265.
Giovenale Giovanni Battista, 306; figg. 176-178.
Giovio Paolo, 46, 334 n. 32.
Girardon François, 91.
Girolamo da Fano, 50.
Girolamo da Santa Croce, 157.
Girolamo di Benvenuto, 30, 354 n. 41.
Giulio Romano, 39, 54, 72, 108, 114, 116, 219, 297, 335 n. 44; fig. 37.
Giussano, cardinale, 93.
Giusti Giuseppe, 241.
Giusto de' Menabuoi, 161.
Godefroid François Ferdinand, 136.
Godefroid (Van Merle) Marie-Jacob, 133, 134, 136, 137, 140, 148, 210, 271, 342 n. 15; fig. 92.
Goethe Johann Wolfgang, 148.
Gombrich Ernst H., 201.
Gonzaga Giulia, 334 n. 32.
Gonzales Bartolomè, 89.
Gower George, 89.
Goya Francisco, 188, 189, 192, 200.
Gozzoli Benozzo, 30, 250, 291, 295; figg. 141, 172.
Graffione Giovanni, 330 n. 17.
Grandi Secondo, 300.
Grandprè, 136, 342 n. 20.
Grassi Luigi, 315, 359 n. 54; fig. 187.
Greco Gennaro, 66.
Grégoire Henry, 203, 205, 212.
Grégoire René, 342 n. 20.
Greppi, addetto di ambasciata, 298.
Greuze Jean-Baptiste, 146.
Gruner Ludwig, 227.
Gualandi Michelangelo, 219.
Guarana Giacomo, 156, 306.
Guariento, 224.
Guarino Domenico, 66.
Guasti Cesare, 240.
Guercino (Giovan Francesco Barbieri), 62, 72, 96, 118, 143, 221, 336 n. 4, 344 n. 41; figg. 43, 121.
Gueselin, restauratore, 91.
Guido da Siena, 9; fig. 4.
Guidotti Saulo, 61.
Guillemard, restauratore, 137.
Guizzardi Giuseppe, 237, 250, 251, 270, 278.
Guyton de Morveau Louis-Bernard, 193, 214.

Hackert Philipp, 150, 152, 153, 192, 344 nn. 37, 42.
Hacquin Jean Louis, 137, 140, 143, 146, 342 n. 12, 343 n. 24; figg. 90, 91, 95-97.
Hacquin François-Toussaints, 146, 208, 210, 213, 214, 219, 350 n. 53; figg. 117-120.
Hamilton Gavin, 152, 196.
Hauser Alois, 89, 300, 359 n. 65.
Hadon Robert, 348 n. 18.
Hogarth William, 99, 146, 188.
Holbein Hans, 133, 137.
Hoogstoel, restauratore, 136, 143, 210, 342 n. 20.
Horne Herbert Percey, 315.
Horsin Déon Simon, 193, 223, 227, 233, 250, 265, 351 n. 60.
Houassé René Antoine, 91.
Hugford Ignazio, 9, 201, 348 n. 22; fig. 6.

Ibbetson Julius Caesar, 235.
Ingres Jean-Dominique, 277.
Innocenzo X, papa, 72.
Innocenzo XI, papa, 108.
Innocenzo da Imola, 140.

Jacobello del Fiore, 27, 331 n. 25.
Jacometto Veneziano, 359 n. 56.
Jacopo del Casentino, 40.
Jouvenet Jean, 143.

Kauffmann Angelica, 149.
Kibel Felice, 281.
Kiewert Paul, 219, 254, 286.
Kneller Godfrey, 98.

Knoller Martin, 322.
Koester Christian, 235.
Kurz Otto, 99.

La Monica Giuseppe, 329 n. 1.
Laghi Simone, 46.
Landon C. P., 191.
Lanfranco Giovanni, 73, 137, 336 nn. 9, 10; fig. 46.
Lange, vedova, 339 n. 9.
Laniere Hieronimus, 89.
Lanino Bernardino, 235; fig. 133.
Lanzi Luigi, 99, 101, 121, 148, 152, 185, 201, 348 n. 22.
Lapiccola Nicola, 341 n. 3.
Lasinio Carlo, 250.
Laureti Tommaso, 122.
Layard Austen, 251, 356 n. 23.
Lazzarini Gregorio, 160.
Lebrun Charles, 91.
Lebrun Jean-Baptiste, 91, 136, 143, 146, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 218, 350 n. 53.
Le Monnier Felice, 261.
Le Sueur Eustache, 123, 127, 135, 143, 146, 209, 343 n. 24; figg. 95-97.
Le Sueur Pierre Étienne, 208, 212.
Lechi Pietro, 237.
Lechi Teodoro, 237.
Lemmi, procuratore, 61.
Lenoir Alexandre, 205, 208; fig. 116.
Leonardo da Besozzo, 331 n. 18.
Leonardo da Vinci, 39, 47, 54, 128, 192, 219, 326, 334 n. 27, 335 n. 35; fig. 32.
Leone X, papa, 114.
Lépicié Bernard, 127, 134, 136, 137.
Leroy Jean-David, 208.
Letterini Agostino, 155, 344 n. 5.
Letterini Bartolomeo, 344 n. 5.
Liberi Pietro, 157.
Liebig, chimico, 298.
Lippi Filippino, 68, 100, 229, 280, 337 n. 24, 355 n. 9.
Lippi Filippo, 202, 241, 323.
Lippo di Dalmasio, 330 n. 17.
Longhi Roberto, 21, 89, 115, 185, 189, 212, 223, 241, 259, 297, 354 n. 44.
Lorenzetti Ambrogio, 12, 30, 265, 354 n. 41; fig. 22.
Lorenzetti Pietro, 41, 240, 287, 295, 354 n. 41.
Lorenzetto, 33, 37.
Lorenzo di Credi, 15, 330 n. 16; figg. 10-12.
Lorenzo Monaco, 278, 330 n. 12.
Loriot, 149.
Lorrain Claude, 193, 240, 327, 344 n. 42.
Loth Carlo, 154, 157.
Lotto Lorenzo, 80, 91, 93, 107, 161, 251, 291, 294, 311, 333 n. 36, 356 n. 25; fig. 144.
Louis de Orléans, 140.
Luchini Luca, 30.
Ludovisi, 103.
Luigi Filippo, re di Francia, 219.
Luigi XII, re di Francia, 334 n. 27.
Luigi XIV, re di Francia, 89, 91.
Luigi XVI, re di Francia, 342 n. 20.
Luini Bernardino, 143, 227, 326; figg. 125, 126.
Luti Benedetto, 122.
Lyen Jacques-François, 140.

Mabeuse (Jean Gossaert), 298.
Maestro della Madonna di S. Brizio, 329 n. 4.
Maestro di Prato, 27.
Maestro del San Giovanni da Capestrano, 331 n. 18.
Maggiotto Domenico, 156, 157, 344 n. 8; fig. 98.
Maggiotto Francesco, 160, 345 n. 16.
Mainardi Sebastiano, 351 n. 57.
Majello Alessandro, 121, 123.
Malipiero Lorenzo, 30.
Malvasia Carlo Cesare, 61, 62, 64, 99, 331 n. 18, 335 n. 1.
Mancini Giulio, 46, 72, 73.
Manfredi Bartolomeo, 98.
Mansueti Giovanni, 157.
Mantegna Andrea, 89, 160, 201, 224, 240, 254, 259, 280, 291, 295, 322, 323; fig. 145.
Maratta Carlo, 96, 107, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 200, 229, 340 n. 25, 341 nn. 31, 34; figg. 80-82.
Marchionni Edoardo, 303, 358 n. 39; figg. 174, 175.
Marco Giunio, 55.
Marco d'Oggiono, 270, 354 n. 44; fig. 155.
Marconi Paolo, 234.
Marcucci Lorenzo, 233.
Marescotti Giampaolo, 337 n. 25.
Margarito d'Arezzo, 329 n. 5.
Margherita d'Austria, 89.
Maria Maddalena d'Austria, 338 n. 35.
Marieschi Giacomo, 156.
Mariette Pierre Jean, 137.
Marigny, 128, 135, 143, 342 n. 13.
Marinetti Antonio, 160.
Marini Antonio, 240, 241, 246, 354 n. 39; figg. 135, 136, 139.
Marino Giambattista, 72, 95.
Markò Carlo, 298.
Martelli Nicola, 351 n. 60.
Marti Agostino, 246; fig. 140.
Martin Guillaume, 136, 212.
Martini Simone, 12, 286, 315, 330 n. 9, 256 n. 15; figg. 7, 185, 186.
Martino di Bartolomeo, 12.
Masaccio, 42, 44, 68.
Masolino da Panicale, 229.
Massimiliano di Baviera, 89.
Mastri Lodovico, 62.
Matteo di Pacino, 76; figg. 51, 52.
Matthiae Guglielmo, fig. 130.
Mazza Damiano, 340 n. 28.
Mazzanti Alessandro, 299, 357 n. 36; fig. 171.
Mazzola Alessandro, 331 n. 23.
Mazzola Bedoli Gerolamo, 350 n. 53.
Mazzola Francesco, vedi Parmigianino.
Mazzoni Guido, 204.
Medi Antonio, 160, 338 n. 37.
Medici, de', Cosimo I, 37, 38, 44, 46.
Medici, de', Cosimo III, 59.
Medici, de', Ferdinando, 88, 91, 149, 154, 337 n. 16.
Medici, de', Leopoldo, 96.
Melani, fratelli, 76.
Melchiori Melchioro, 87.
Melchiori Nadal, 87.
Melchiorri Gian Paolo, 341 n. 31.
Melone Altobello, 251.
Melozzo da Forlì, 221, 223, 229, 295, 331 n. 24, 359 n. 54; fig. 123.
Memling Hans, 201.
Memmi Lippo, 30.
Mengardi Giambattista, 157, 161, 164.
Mengs Anton Raphael, 31, 42, 148, 149, 153, 219.
Merisi Michelangelo, vedi Caravaggio.
Merrifield Mary Philadelphia, 85, 163, 176, 187.
Metsys Quentin, 59, 314, 346 n. 25.
Michelangelo Buonarroti, 15, 33, 37, 39, 46, 50, 51, 54, 59, 118, 127, 132, 205, 209, 233, 281, 333 n. 10, 354 n. 42; figg. 23, 34.
Michele di Matteo, 202.
Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, 265.
Michelini Domenico, 122, 123; fig. 86.
Michiel Marcantonio, 21, 30, 38.
Michieli Andrea, vedi Andrea Vicentino.
Mignard Pierre, 91.
Milanesi Gaetano, 280.
Milizia Francesco, 191.
Minardi Tommaso, 352 n. 8.
Minghetti Marco, 322.
Miollis, generale, 352 n. 1.
Missaghi Giuseppe, 295, 357 n. 28.
Molano, vedi Van der Meulen Giovanni.

Molmenti Pompeo, 300.
Molteni Giuseppe, 240, 251, 254, 258, 259, 322; figg. 143-147.
Montagna Bartolomeo, 354 n. 44.
Montalambert, de, Charles, 204, 207.
Montesquieu Charles-Louis de Secondat, 346 n. 30.
Montfauçon, de, Bernard, 203.
Monti Carlo, 341 n. 6.
Montorsoli Giovannangelo, 33, 39, 197.
Morel Philippe, 352 n. 2.
Morelli Cosimo, 219.
Morelli Giovanni, 251, 261, 280, 283, 322, 354 n. 39.
Moretto da Brescia, 18, 85, 251, 261; fig. 151.
Morghen Raffaello, 197.
Moriconi Stefano, 344 n. 41.
Moroni Giovan Battista, 326, 327, 357 n. 36.
Morris William, 278.
Morto da Feltre, 41.
Moschini Giannantonio, 161, 163.
Muendler Otto, 251.
Muñoz Antonio, 307; figg. 179, 180.
Muzio Luigi, 287.

Nardi Luigi, 246.
Nasi Lorenzo, 38.
Nattier Jean-Marc, 152.
Naya Carlo, 291.
Nebbia Cesare, 250.
Nelli Ottaviano, 295.
Nelli Pietro, 278.
Neri di Bicci, 15.
Neroccio di Bartolomeo, 201.
Niccolò dell'Abate, 136.
Niccolò di Tommaso, 224.
Nieuwenhuys John, 349 n. 40.
Nogari Giuseppe, 156.
Nonfarmale Ottorino, 218, 330 n. 17.

Offner Richard, 15.
Ojetti Ugo, 295.
Oretti Marcello, 64, 331 n. 18, 339 n. 15.
Orfei Orfeo, 295, 314.
Origene, 7.
Orioli Pietro di Francesco, 30, 332 n. 29.
Orsini Baldassarre, 153.
Ortolano (Giovanni Battista Benvenuti), 314, 358 n. 47.
Ottonelli Giovanni Domenico, 59.
Ottoni Lorenzo, 107.
Oudry Jean Baptiste, 146.
Overbeck Frederick, 200, 234.

Pacetti Vincenzo, 103.
Padovanino (Alessandro Varotari), 80, 88, 154, 157.
Pagani Gregorio, 72.
Paillet Antoine, 91.
Paillot de Montabert Jacques Nicolas, 227.
Paleotti Bernardino, 51, 61.
Palma Jacopo il Giovane, 80, 154, 160.
Palma Jacopo il Vecchio, 93, 163, 184, 233, 270, 338 n. 35, 347 n. 39, 354 n. 44, 352 n. 2; figg. 68, 86.
Palmaroli Pietro, 228, 229, 233, 354 n. 44, 352 nn. 2, 7; figg. 127, 128.
Palmezzano Marco, 241.
Panetti Domenico, 122.
Paoletti Niccolò Gasparo, 119.
Paolo di Giovanni Fei, 123; fig. 87.
Paolo III, papa, 46.
Paolo IV, papa, 41, 50.
Paolo Uccello, 21, 27, 40, 68, 201, 241, 330 n. 16, 331 n. 24, 357 n. 29; figg. 18-20, 87, 136.
Paolo Veronese, 30, 85, 89, 96, 100, 136, 137, 146, 155, 156, 157, 160, 163, 166, 168, 175, 176, 178, 184, 227, 291, 311, 314, 339 n. 11, 344 n. 3, n. 7, 347 n. 45, 358 n. 46; figg. 62, 63, 102, 108, 124.
Paradisi Domenico, 111.
Parentino Bernardo, 224.
Parmigianino (Francesco Mazzola), 91, 126.
Parrocel, 209.
Parronchi Alessandro, 21.
Pasinelli Lorenzo, 99.
Pasqualino Antonio, 21.
Passavant Johann David, 218, 258.
Passignano (Domenico Cresti), 71, 96; fig. 48.
Passiny Ludwig, 357 n. 32.
Pasta Andrea, 93, 161.
Pastura Antonio, 72.
Patel Pierre, 193.
Pavona Antonio, 160.
Pecht Friedrich, 298.
Pellicioli Mauro, 80, 176, 218, 307, 328; fig. 108.
Perin del Vaga, 38, 44, 54, 69, 334 nn. 30, 32.
Pernetty Antoine-Joseph, 134, 148.
Perugino Pietro, 40, 41, 153, 295, 315, 330 n. 14.
Peruzzi Baldassarre, 31, 73, 340 n. 38.
Pesellino, 323.
Petit de Bauchemont, 146.
Petrarca Francesco, 44.
PettenkoferMax von, 297, 298, 299, 300, 357 nn. 32, 37.
Pezzati Pietro, 241, 261, 354 n. 39; fig. 134.
Philippe de Champaigne, 143, 211.
Piacenza Giuseppe, 334 n. 24.
Picault Jean-Michel, 135, 136, 143, 193, 208, 209, 210, 212, 213, 218, 219, 223, 342 n. 13, 343 n. 24, 349 n. 46; figg. 87, 88.
Picault Robert, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 143, 196; 341 n. 10, 342 n. 20.
Pier Francesco Fiorentino, 359 n. 53.
Piera Michele, 88.
Pierantoni Giovanni, 197, 348 n. 13.
Pieri Caterina, 348 n. 24.
Piermatteo d'Amelia, 358 n. 53.
Piero della Francesca, 20, 31, 271, 295; figg. 14, 15, 159, 160.
Piero di Cosimo, 323.
Pierre Jean-Baptiste, 143, 146, 210.
Pietro d'Abano, 161.
Pietro da Cortona, 72, 96.
Pietro del Mazza, 278.
Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, 119, 281.
Pilon Germain, 203, 204.
Pino Marco, 66; figg. 44, 45, 128.
Pinti, 359 n. 56.
Pinturicchio (Bernardino di Betto), 223, 229.
Pio V, papa, 40.
Pio VI, papa, 228.
Pio VII, papa, 153.
Pisanello (Antonio Pisano), 251, 254, 258.
Platone, 32.
Plinio il Vecchio, 7, 31, 128, 148, 332 n. 32.
Poerson Charles-François, 122.
Pogliaghi Ludovico, 326.
Poletti Luigi, 307.
Pollaiolo Antonio, del, 201, 323.
Polzer Joseph, 329 n. 4.
Pomarancio (Cristoforo Roncalli), 119.
Pomaro Gabriella, 331 n. 19.
Pontormo Jacopo, da, 212, 337 n. 15, 354 n. 42.
Pordenone (Giovan Antonio de' Sacchis), 157, 356 n. 23.
Portail Jacques-André, 127, 134.
Poultier Jean-Baptiste, 203.
Pourbus Pieter, 335 n. 46; fig. 41.
Poussin Nicolas, 136, 211.
Pozzi Andrea, 352 n. 8.
Preti Mattia, 229.
Previtali Giovanni, 201.
Primaticcio Francesco, 136, 219.
Procaccini Andrea, 341 n. 31.
Prospero da Brescia, 71.
Provost Jean, figg. 40, 41.
Prunetti Michelangelo, 233.
Pseudo Jacopino, 330 n. 17.
Puligo Domenico, 335 n. 51.

Quatremère de Quincy Antoine, 200.
Quirini Luigi, 85.

Raffaellino del Garbo, 39.
Raffaello, 21, 37, 38, 40, 41, 44, 46, 47, 54, 60, 72, 73, 89, 91, 93, 96, 108, 109, 111, 114, 115, 116, 126, 127, 128, 132, 136, 140, 143, 146, 153, 176, 188, 189, 191, 200, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 218, 219, 228, 229, 233, 254, 258, 259, 280, 323, 326, 335 nn. 35, 51, 337 n. 25, 340 n. 30, 342 n. 12, n. 20, n. 21, 343 n. 24, 350 n. 53; figg. 31, 70, 81, 82, 88, 91, 93, 94, 109, 117, 118, 120, 149, 191, 192.
Rameau, 136.
Redgrave R. e S., 191.
Regnault Jean-Baptiste, 208, 211.
Reiffenstein Johann Friedrich, 148, 149.
Reni Guido, 61, 62, 72, 91, 99, 101, 108, 137, 210; fig. 65.
Renieri Niccolò, 96.
Reynolds Joshua, 149, 191.
Riario Francesco Maria, 123, 127, 134.
Ribera Jusepe, 64.
Ricci Corrado, 306, 322, 327, 328.
Ricci Sebastiano, 76, 155, 344 n. 5, 360 n. 67.
Richardson Jonathan, 93, 96, 115, 218.
Ridolfi Enrico, 315.
Ridolfi Michele, 85, 246, 250, 265, 276, 359 n. 54.
Ridolfo del Ghirlandaio, 69, 335 n. 35.
Riedel Gottfried, 344 n. 39.
Riedel Johann Anton, 344 n. 39.
Riegl Alois, 306.
Riolo Gaetano, 355 n. 10.
Rizzi A., 346 n. 20.
Rizzoli Giovanni, 241, 276; figg. 135, 136, 138.
Roberto di Oderisio, 66.
Roeser Mathias Bartolomaeus, 214, 218, 350 n. 52.
Romanelli Gianfrancesco, 119.
Romanino, 251.
Romano Giovanni, 9.
Romero Francesco, 153.
Romoli Enrico, 276.
Roncalli Cristoforo, vedi Pomarancio.
Rondinosi Zaccaria, 76.
Rosaspina Francesco, 221.
Rosselli Cosimo, 265.
Rosselli Matteo, 119.
Rossi Giambattista, 96, 154.
Rossi Gianfrancesco, 108.
Rosso Fiorentino, 18, 91; fig. 67.
Rovani Giuseppe, 251.
Roxin Leopold, 134.
Rubens Peter Paul, 91, 136, 137, 140, 143, 211, 212, 219, 315, 342 n. 22.
Ruhemann Helmut, 323.
Ruskin John, 76, 271, 276, 278, 280.
Ruspi Carlo, 119.
Rustici Giovan Francesco, 40, 333 n. 19.

Sabatini Lorenzo, 334 n. 33.
Saccardo Pietro, 303.
Sacchi Andrea, 107.
Sacconi Giuseppe, 287, 356 n. 17.
Saint Urban Ferdinand, 344 n. 36.
Salmeggia Enea (il Talpino), 161.
Salimbeni Ventura, 73, 295.
Salvi Gaspare, 352 n. 8.
Salviati Francesco (Cecchino), 38, 69, 281, 334 n. 24.
Sammachini Orazio, 221.
Sampieri Vittorio, 240.
Sandri Domenico, 161.
Sansovino Jacopo, 38.
Santi di Tito, 42, 47, 71; fig. 34.
Santi Sebastiano, 347 n. 45; fig. 181.
Saraceni Carlo, 54, 72; fig. 37.
Sardi Giuseppe, 306.
Sartorio Giulio Aristide, 115, 326, 327.
Sasso Giovanni Maria, 157, 345 n. 14.
Sauvages canonico di Verdun, 134, 342 n. 17.
Savi, professore, 281.
Scaccia Girolamo, 352 n. 8.
Scannelli Francesco, 62, 99.
Schinkel Karl Friedrich, 202.
Scipione Gaetano, 72.
Scopas, 196.
Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 39, 47, 73, 229, 337 n. 25, 345 n. 14.
Secco-Suardo Giovanni, 193, 201, 214, 219, 221, 227, 237, 240, 241, 250, 254, 258, 259, 261, 265, 270, 283, 286, 297, 299, 311, 322, 323, 327, 354 n. 38; figg. 153-155.
Selva Giannantonio, 178.
Seneca, 7, 329 n. 1.
Sergio IV, papa, 93.
Shelley Percy Bysshe, 200.
Signorelli Luca, 40, 80, 223, 338 n. 30; fig. 56.
Silvagni Giovanni, 352 n. 8.
Silvestri Oreste, 137, 326.
Simonetti Mirella, 314, 358 n. 47.
Sirani Giovanni Andrea, 61.
Skau Erling, 338 n. 29.
Soderini Tommaso, 15.
Sodoma (Giovanni Bazzi), 40, 41, 73, 265, 354 n. 41; fig. 156.
Sogliani Giovanni Antonio, 47, 60, 335 n. 35; fig. 33.
Solario Andrea, 219, 254, 354 n. 38; figg. 146-148.
Solà Antonio, 352 n. 8.
Solignac, cavaliere di, 134.
Solimena Francesco, 66, 337 n. 12.
Sollazzino, 12, 40.
Sorge Jean, 95.
Spada Lionello, 64.
Spoldi Giovanni, 250, 299, 307, 311, 356 n. 22, 358.
Sponza S., 346 n. 20.
Ssidorov, 219.
Stefano Fiorentino, 250.
Steffanoni, famiglia, 314.
Steinheil, 297.
Stendhal, 31, 235.
Stern Raffaello, 235; fig. 131.
Stiemart, 91.
Strozzi Bernardo, 154.
Suardi Bartolomeo, vedi Bramantino.
Succi Domenico, 221, 223; fig. 123.
Succi Giacomo, 29, 221, 227, 350 n. 56; fig. 121.
Succi Pellegrino, 221, 223, 250, 351 n. 59, 355 n. 15; fig. 122.
Succi, restauratori, 224, 241, 261.
Sustermans Justus, 315.

Tagliapietra Luigi, 291, 314, 356 n. 23.
Taja Agostino, 114.
Talpino, vedi Salmeggia Enea, 161.
Tarica Alain, 359 n. 55.
Tarozzi Camillo, 350 n. 53.
Tassi Giacomo, 93.
Taunay Nicolas-Antoine, 214.
Teofilo, 329 n. 4.
Terenzio da Urbino, 98, 339 n. 12.
Tesauro Agostino, 66.
Thorwaldsen Bertel, 200, 352 n. 8.
Tiarini Alessandro, 123.
Tibaldi Pellegrino, 118; fig. 128.
Tiepolo Giandomenico, 161.
Tiepolo Giambattista, 307, 314.
Tintoretto (Jacopo Robusti), 30, 54, 80, 98, 154, 155, 156, 157, 160, 163, 171, 175, 178, 185, 187, 191, 294, 300, 346 n. 25; figg. 105, 107, 108.
Tintori Leonetto, 271.
Titi Filippo, 229.
Tiziano Vecellio, 47, 62, 80, 89, 91, 96, 98, 99, 101, 122, 136, 137, 152, 153, 163, 176, 187, 208, 209, 214, 233, 270, 280, 295, 300, 311, 314, 315, 323, 327, 336 n. 4, 342 n. 20, 345 n. 12, 346 n. 21, 359 n. 54; figg. 181, 182.
Tocco Leonardo, 66.
Toesca Pietro, 303.
Tofanelli Agostino, 3
Tommaseo Niccolò,
Tommaso da Moden
Torbido Francesco,
Toscani Giovanni, 4
Toscano Bruno, 297.
Tosini Pietro, 114.
Traballesi Francesco,
Trois Filippo, 311.
"Truthlover", 149.
Turquet de Mayerne
Tura Cosmè, 254.

Ugolino di Nerio, 32
Urbani Bartolomeo,
Urbani Giovanni, 33
Urbano VII, papa, 4
Vaccari L., 335 n. 3
Vaccaro Andrea, 66.
Vahiny, de, 134.
Valadier Luigi, 234,
Valentin de Boullog
342 n. 20; 357 n.
Valentinis Giusumbe
300, 314.
Valeriano Giuseppe,
Van Aachen Hans,
Van Baburen Dirck,
Van Cleve Joos, 13
15.
Van der Meulen
126, 127, 128.
Van der Weyden Ro
Van Dyck Anton, 9
Van Eyck Jan, 59,
Van Heemskerk Ma
Van Loo Charles, 1
Van Mander Carel,
Van Merle, vedi Go
Jacob, 136, 271.
Vanni Andrea, 12.
Vanni Raffaello, 33
Varchi Benedetto, 3
Vasari Giorgio, 12,

Tofanelli Agostino, 352 n. 8.
Tommaseo Niccolò, 240.
Tommaso da Modena, 270.
Torbido Francesco, 333 n. 16.
Toscani Giovanni, 44, 333 n. 16.
Toscano Bruno, 297.
Tosini Pietro, 114.
Traballesi Francesco, 71.
Trois Filippo, 311.
"Truthlover", 149.
Turquet de Mayerne Theodor, 89.
Tura Cosmé, 254.

Ugolino di Nerio, 329 n. 5.
Urbani Bartolomeo, 111.
Urbani Giovanni, 331 n. 24.
Urbano VII, papa, 46, 69.
Vaccari L., 335 n. 38.
Vaccaro Andrea, 66.
Vahiny, de, 134.
Valadier Luigi, 234, 235; fig. 132.
Valentin de Boullogne, 96, 137, 342 n. 20; 357 n. 33, 358 n. 45.
Valentinis Giusumberto, 298, 299, 300, 314.
Valeriano Giuseppe, 54.
Van Aachen Hans, 89.
Van Baburen Dirck, 229.
Van Cleve Joos, 133, 137, 342 n. 15.
Van der Meulen Giovanni, 55, 126, 127, 128.
Van der Weyden Rogier, 333 n. 11.
Van Dyck Anton, 95, 96, 299.
Van Eyck Jan, 59, 327.
Van Heemskerk Marteen, fig. 24.
Van Loo Charles, 127, 137, 146.
Van Mander Carel, 59, 333 n. 11
Van Merle, vedi Godefroid Marie-Jacob, 136, 271.
Vanni Andrea, 12.
Vanni Raffaello, 337 n. 24.
Varchi Benedetto, 337 n. 11.
Vasari Giorgio, 12, 18, 21, 32, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 50, 54, 68, 69, 153, 161, 185, 197, 201, 202, 330 n. 11, 332 n. 29, 333 nn. 9, 10, 11, 17, 18, 334 n. 24, 335 n. 35, 339 n. 4.
Vecchia Pietro, 87, 88, 98, 338 n. 37, 339 n. 11.
Vecellio Pietro, 339 n. 9.
Velázquez Diego, 73, 89; fig. 64.
Vendramin Francesco, 156.
Venturi Adolfo, 123, 294, 295, 301, 307, 311, 315, 326, 328, 360 n. 67.
Venusti Marcello, 44, 335 n. 38.
Veracini Agostino, 9, 76, 338 n. 28; figg. 49-53, 55.
Verci Giambattista, 87.
Vermehren Augusto, 359 n. 65.
Vermehren Otto, 326, 327, 359 n. 65; fig. 193.
Vernet Joseph, 188, 211.
Verri Carlo, 192, 202.
Verrocchio Andrea, 32.
Vestri Giovanni, 354 n. 41.
Vico Enea, 32.
Viganoni Carlo, 352 n. 8.
Vigilardi Arturo, 303.
Villari Pasquale, 300, 301, 357 n. 32.
Vincent François-André, 214.
Viollet-le-Duc Eugène, 7, 205, 207, 271, 277, 278, 306.
Visconti Ennio Quirino, 196.
Vitale da Bologna, 61.
Vitelleschi Ippolito, 103.
Vitet Ludovic, 277.
Vitruvio Marco Pollione, 31.
Vivarini Alvise, 32, 80, 182, 183, 323; figg. 59, 60.
Vivarini Bartolomeo, 307, 323, 345 n. 14.
Vodgt Charles, 270.
Volpato Giambattista, 85, 87.
Volpato Giovanni, 197.
Volpi Elia, 315.
Volterrano (Baldassarre Franceschini), 59; fig. 42.
Von Humboldt Wilhelm, 200.
Vouet Simon, 135, 143, 343 n. 24.

Walpole, Horace, 149.
Watin, 148, 151, 181, 192.
Wedgwood Josiah, 203.
Wicar Giambattista, 21, 233.
Winckelmann Johann Joachin, 33, 149, 196, 200, 234, 340 n. 28.
Witz Konrad, 59.
Wölfflin Heinrich, 140.

Yvart Baudin, 89.

Zabaglia Niccolò, 341 n. 2.
Zaganelli Francesco, 237.
Zais Matteo, 345 n. 15.
Zambeccari Giacomo, 193.
Zambler Antonio, 294, 356 n. 25.
Zampiga Giuseppe, 303.
Zanchi Antonio, 154, 219, 251, 254, 261, 286, 354 n. 38; figg. 148, 149, 152.
Zanchi Giuseppe, 156.
Zanetti Anton Maria, 80, 87, 157, 161, 163, 311.
Zanetti Maurizio, 354 n. 41.
Zaniberti Filippo, 300.
Zannoni Francesco, 160,161, 345 n. 18; figg. 99, 100.
Zanotti Giampietro, 99.
Zelotti Giambattista, 154.
Zeni Giuseppe, 224, 228.
Zennaro Giovanni, 299, 311, 358 n. 46.
Zompini Gaetano, 156.
Zorzi Alvise Pietro, 278.
Zotti Ignazio, 265.
Zuccari Federico, 71, 72, 337 n. 22.
Zuccari Taddeo, 41.

Indice dei luoghi e delle opere

Afragola
Chiesa del Rosario. G. Lanfranco, *Madonna col Bambino e Santi*, 66; fig. 46.
Alzano Maggiore
Chiesa di S. Martino. J. Palma il Vecchio, *San Pietro Martire*, 93.
Anversa
Cattedrale. P. P. Rubens, *Deposizione*, 212.
– P. P. Rubens, *Erezione della Croce*, 212.
Museo Reale. P. P. Rubens, *Colpo di lancia*, 212.
Arezzo
Chiesa di S. Francesco. Piero della Francesca, *Storie della Croce*, 21.
– Piero della Francesca, *Battaglia di Costantino*, 271; fig. 159.
– Piero della Francesca, *Profeta*, 271; figg. 160, 161.
Chiesa di S. Maria Maddalena. Spinello Aretino, *Madonna col Bambino*, 42.
Museo Diocesano. Andrea di Nerio, *Annunciazione*, 335 n. 43.
Assisi
Basilica Inferiore di S. Francesco. P. Lorenzetti, *Affreschi*, 265.
– P. Lorenzetti, *Crocifissione*, 287.
– S. Martini, *Affreschi*, 286, 356 n. 15.
– Stefano-P. Capanna, *Incoronazione della Vergine*, 250, 355 n. 15.
Basilica Superiore di S. Francesco. Cimabue, *Affreschi*, 287, 291, 355 n. 15.
– Giotto, *L'inganno di Giacobbe*, 287; fig. 166; *S. Chiara abbraccia il feretro di S. Francesco*, 287; fig. 167.
Atri
Duomo. A. Delitio, *Storie della Vergine*, 295.

Baltimore
Walters Art Gallery. Pietro di Francesco Orioli, *Sulpicia*, 30.
Basilea
Kunstmuseum. K. Witz, *Frammenti della pala di S. Leonardo*, 59.
Bergamo
Accademia Carrara. G. Bellini, *Madonna di Alzano Maggiore*, 322; figg. 188, 189.
– S. Botticelli, *Storie di Virginia*, 323.
– L. Lotto, *Sposalizio di Santa Caterina*, 338 n. 36.
– Pesellino, *Storie di Griselda*, 323.
Prefettura. G. B. Castello, *Storie di Ulisse*, 261; fig. 152.
Berlino
Staatliche Museen. Antonello da Messina, *Ritratto di giovane*, 27; fig. 21.
– G. Bellini, *Resurrezione*, 157.
– Correggio, *Leda*, 140, 342 n. 22; fig. 92.
– Giorgione, *Ritratto di giovane*, 323.
– Piero della Francesca, *San Gerolamo*, 20; figg. 14, 15.
– Kupferstichkabinett. M. van Heemskerk, *La nicchia con la statua del Tigri*, 33; fig. 24.
Staatliche Museen zu Berlin. Antikensammlung, *Efebo*, 32.
Bologna
Chiese:
della Madonna di Galliera. L. Carracci, *Ecce Homo*, 119; fig. 84.
– *Madonna miracolosa*, 64, 107.
(già) S. Domenico. Vitale da Bologna, *Presepe*, 61.
S. Giacomo Maggiore. L. Costa, *Affreschi*, 295.
S. Petronio. L. Costa, *Pala Bevilacqua*, 295.
S. Petronio (già). F. del Cossa, *Pala Griffoni*, 18, 330 n. 17.
Oratorio di S. Cecilia, *Affreschi*, 322.
Palazzina della Viola. P. Fontana, *Frammento di fregio*, 211; fig. 122.
Pinacoteca Nazionale. F. del Cossa, *Pala dei mercanti*, 295.
– F. Francia, *Pala Felicini*, 27.
– Giotto, *Polittico*, 15; fig. 9.
– Raffaello, *Santa Cecilia*, 213, 218, 340 n. 19; figg. 118-120.
– Tintoretto, *Annunciazione*, 54.
Boston
Isabella Stewart Gardner Museum. S. Botticelli, *Madonna dell'Eucarestia*, 323.
– Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione*, 358 n. 53.
Bowood
Discobolo restaurato quale Diomede in fuga col Palladio, 196.
Brescia
Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Moretto da Brescia, *San Luca*, 118.
Collezione privata. Moretto da Brescia, *Profeta*, 261; fig. 151.
Pinacoteca Tosio-Martinengo. F. Ferramola, *Frammento di affresco da Casa Borgondio della Torre*, 261; fig. 150.
– Raffaello, *Frammento della Pala di San Nicola da Tolentino*, 323; figg. 191, 192.
Bruxelles
Musées Royaux. J. Palma il Vecchio, *Deposizione*, 126; fig. 86.
– G. Reni, *Fuga in Egitto*, 96.
– P. P. Rubens, *Teste di negro*, 219.
Bruges
Museo Comunale. J. Provost, *Giudizio Finale*, 55, 335 n. 46; figg. 40, 41.
Budapest
Museo. G. Boccati, *Pala*, 330 n. 18.

Cambridge (Mass.)
Fogg Art Museum. C. Crivelli,

Pietà, 323.
– Guido da Siena (ambito), *San Domenico*, 9; fig. 4.
Castelfranco Veneto
Duomo. Paolo Veronese, *Affreschi dalla Soranza*, 224; fig. 124.
– Giorgione, *Pala*, 338 n. 37.
Cento
Pinacoteca Civica. Guercino, *La giumenta bianca*, 221; fig. 121.
– Guercino, *Venere*, 221.
Chantilly
Musée Condé. Beato Angelico, *San Marco e San Matteo*, 15; figg. 11, 12.
Charleville
Musée Municipal. A. Carracci, *Assunzione*, 96.
Choisy, Castello (già)
A. Coypel (attr.), *Dipinti murali*, 126.
Cingoli
Chiesa di S. Domenico. L. Lotto, *Madonna del Rosario*, 93.
Città del Vaticano
Basilica di S. Pietro (già). C. Baglione, *Resurrezione di Tabita*, 73.
Belvedere. T. Zuccari, *Fatiche di Ercole* (distrutto), 41.
Cappella Sistina. Michelangelo, *Giudizio Universale*, 41, 50, 54, 233, 334 n. 33, 335 n. 38.
– Michelangelo, *Gioele*, 119.
– Michelangelo, *Il sacrificio*, 46; fig. 34.
Musei. *Antinoo lateranense*, 200; fig. 115.
– *Euripide*, 200.
– *Il Tigri o Arno*, 33; fig. 23.
– *Laocoonte*, 197, 33 fig. 26.
– *Nozze aldobrandine*, 72.
– *Torso di Belvedere*, 37, 203, 219.
Pinacoteca. F. Barocci, *Annunciazione*, 107.
– Melozzo da Forlì, *Sisto IV nomina il Platina...*, 223; fig. 123.
– Perugino, *Resurrezione*, 153.
– Raffaello, *La Madonna di Foligno*, 214; fig. 117.
– Raffaello, *Trasfigurazione*, 39, 189, 218, 228; fig. 109.
– Tiziano, *Pala di San Sebastiano*, 345 n. 12.
Stanze di Raffaello. Raffaello, *Affreschi*, 78.
Colonia
Museo Diocesano Arcivescovile, *Testa di Livia reimpiegata nella Herimankreuz*, 7; fig. 1.
Conques
Santa Fede, *Reliquiario*, 329 n. 3.
Cortona
Chiesa di San Domenico. Bartolomeo della Gatta, *Assunzione*, 338 n. 30.
Cremona
Pinacoteca. G. Campi, *Curzio Rufo*, 122.

Detroit
Collezione Ford. Beato Angelico, *Annunciazione*, 359 n. 53.
Dresda
Pinacoteca. Correggio, *Madonna di San Giorgio*, 344 n. 39.
– Correggio, *La Notte*, 344 n. 39.
– D. Dossi, *L'Immacolata Concezione*, 62; fig. 43 (distrutta).
– J. Palma il Vecchio, *Incontro di Giacobbe e Rachele*, 233.
– Raffaello, *Madonna di San Sisto*, 344 n. 39.
Dublino
National Gallery of Ireland. Paolo Uccello, *Madonna col Bambino*, 21; figg. 19, 20.
Düsseldorf
Kunstakademie. G. Bellini, *Trittico*, 157.

Edimburgo
National Gallery of Scotland. Raffaello, *Madonna della palma*, 342 n. 12.

Fano
Chiesa di S. Maria Nuova. Perugino, *Madonna col Bambino e Santi*, 295.
Farfa
Abbazia. Maestro romano del XII secolo, *Frammenti di Madonna col Bambino*, 51; figg. 35, 36.
Ferrara
Presso il cardinale Cibo (già). Tiziano, *Madonna con Giuseppe*, 62.
Casa Baruffaldi (già). *Frammenti di una storia di San Maurelio*, 122.
Chiesa di S. Giorgio, refettorio. T. Laureti, *Convito di Baldassarre* (perduto), 122.
Pinacoteca. C. Bonone, *Angelo custode*, 314.
– Garofalo, *Strage degli Innocenti*, 314.
– Garofalo, *Ultima Cena*, 295.
– Ortolano, *Deposizione*, 314.
Fiesole
Chiesa di S. Domenico. Beato Angelico, *Pala di San Domenico*, 15; fig. 10.
– G. A. Sogliani, *Adorazione dei Magi*, 47; fig. 33.
Firenze
G. A. Montorsoli, *Ercole e Anteo* (distrutto), 39.
J. Sansovino, *Venere* (distrutta), 38.
Accademia di Belle Arti. Giovanni da San Giovanni, *Fuga in Egitto*, 119.
Battistero. Da modelli di Cimabue, *L'imposizione del nome al Battista; San Giovanni si ritira nel deserto*, 303; figg. 174, 175.
Casa Bartolini in Valfonda. Paolo Uccello, *Battaglie* (perdute), 40.
Casa Buonarroti. A. Gentileschi, *L'inclinazione*, 59, fig. 42.
Cenacolo di Foligno. Perugino, *Ultima Cena*, 265.
Cenacolo di S. Apollonia. Andrea del Castagno, *Crocifissione e Santi*, 357 n. 36; fig. 171.
Cenacolo di S. Salvi. Andrea del Sarto, *Cristo deposto*, 295.
– *Ultima Cena*, 42, 333 n. 11.
Chiese:
del Carmine. G. Pagani, *Adorazione dei Magi*, 72.
della SS. Annunziata, chiostrino dei Voti. Andrea del Sarto, *Miracolo di San Filippo Benizzi*, 69; fig. 48.
di Badia, chiostro degli Aranci. A. Bronzino, *Penitenza di San Benedetto*, 265; figg. 153, 154.
di Ognissanti. S. Botticelli, *Sant'Agostino*, 42.
– D. Ghirlandaio, *San Girolamo*, 42.
– F. Traballesi, *L'Assunta*, 71.
Cattedrale. Andrea del Castagno: *Monumento a Niccolò da Tolentino*, 60, 241; fig. 135.
– Paolo Uccello, *Monumento a Giovanni Acuto*, 241, 276, 330 n. 16; figg. 136, 137.
S. Ambrogio. A. Baldovinetti e G. Graffione, *Madonna col Bambino e Santi*, 18; fig. 193.
S. Croce. G. Bianchi, *San Luigi*, 271; fig. 157.
– Domenico Veneziano, *San Francesco e San Giovanni Battista*, 42 (Museo di Santa Croce)
– Donatello, *Annunciazione Cavalcanti*, 358 n. 51.
– D. Ghirlandaio, *Storia di San Paolino*, 42 (perduta)
– Giotto, *Annunciazione*, 40 (distrutta).
– Giotto, *Frammenti di Crocifissione*, 42.
– Giotto, *Incoronazione Baroncelli*, 15; fig. 8.
– Lorenzo Monaco, *Trionfo della morte*, 278.
– Santi di Tito, *Crocifissione*, 42.

– Stefano, *Martirio di San Marco* (distrutto), 42.
– Tino di Camaino, *Monumento della Torre*, 201.
– Cappella Bardi. Giotto, *Affreschi*, 271.
– Cappella Bardi. Giotto, *Esequie di San Francesco*, 271; fig. 158.
– Cappella Giugni. Giotto, *Affreschi* (distrutti), 241.
– Cappella Peruzzi. Giotto, *Dipinti murali*, 241.
– Cappella Peruzzi. Giotto, *L'Annuncio a Zaccaria*, 241; fig. 134.
– Cappella Rinuccini. Giovanni da Milano, *Il Redentore*, 76, 338 n. 29; fig. 54.
– Cappella Rinuccini. Giovanni da Milano, *Incontro alla Porta Aurea*, 76; figg. 49, 50.
– Cappella Rinuccini. Matteo di Pacino, *Noli me tangere*, 76; figg. 51, 52.
– Cappella Tosinghi. Giotto, *Affreschi* (distrutti), 241.
S. Giorgio alla Costa. Passignano, *Conversione di San Giovanni Gualberto*, 71.
S. Maria Novella. Beato Angelico, *Affresco* (distrutto), 42.
– Bruno e Buffalmacco, *Affresco* (distrutto), 44.
– Chiostro Verde. Paolo Uccello, *Diluvio* e *Sacrificio di Noè*, 357 n. 29.
– T. Gaddi, *San Girolamo* (distrutto), 42.
– D. Ghirlandaio, *Affreschi*, 68, 337 n. 15.
– Giotto, *San Ludovico* (distrutto), 42.
– Filippino Lippi, *Affreschi*, 68.
– Masaccio, *Trinità*, 42.
– G. Vasari, *Madonna del Rosario*, 42.
S. Miniato al Monte, *Finti marmi*, 271.
S. Pier Maggiore. Maso di Banco, *Deposizione* (distrutta), 15.
Collezione Volpi (già). Falsario dell'inizio del Novecento, *Madonna col Bambino*, 9; fig. 5.
Depositi delle Gallerie.
– Bottega di D. Ghirlandaio, *Madonna col Bambino e Santi*, 283; fig. 165.
– S. Botticelli, *Incoronazione della Vergine*, 240.
– S. Botticelli, *Pala*, 330 n. 14.
– S. Mainardi (attr.), *Madonna* 351 n. 57.
– Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, 265.
– G. Sustermans, *Giuramento di Ferdinando II*, 315.
Galleria degli Uffizi. Andrea del Castagno, *Pippo Spano*, 241; fig. 138.
– Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*, 69, 337 n. 16; fig. 47.
– B. Bandinelli, *Copia del Laocoonte*, 33; fig. 25.
– S. Botticelli, *Incoronazione della Vergine*, 327.
– S. Botticelli, *Pala di San Barnaba*, 76; fig. 53.
– E. Ferrata, *Testa per una Venere*, 107; fig. 79.
– Giottino, *Deposizione*, 201.
– Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, 47, 54, 335 n. 35; fig. 32.
– P. Lorenzetti, *Storie della Beata Umiltà*, 240.
– *Marsia*, 32.
– G.B. Moroni, *Ritratto di Pietro Secco-Suardo*, 326, 327.
– Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano*, 201.
– Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, 91.
– Raffaello, *Madonna del cardellino*, 38.
– C. Rosselli, *Adorazione dei Magi*, 265.
– P. Rubens, *Battaglia*, 315.
– Tiziano, *Venere con l'amorino*, 315.
– Tiziano, *Venere di Urbino*, 199.
Galleria dell'Accademia. Bottega del Botticelli, *Madonna col Bambino e Santi*, 315; fig. 187.
– B. Daddi, *Madonna col Bambino*, 76; fig. 55.
– Fra Bartolomeo, *Sposalizio di Santa Caterina*, 32.
– Michelangelo, *Davide*, 38.
– Michelangelo, *Prigioni*, 205.
– Pontormo, *Venere*, 354 n. 42.
– Raffaellino del Garbo, *Resurrezione*, 39.
Galleria Palatina. F. Bassano, *Martirio di Santa Caterina*, 299.
– Fra Bartolomeo, *Cristo risorto fra gli Evangelisti*, 91, 96, 213; fig. 71.
– Fra Bartolomeo, *Deposizione*, 69.
– Bonifacio Veronese, *Disputa con i dottori*, 171; fig. 103.
– Perugino, *Deposizione*, 153, 315.
– Raffaello, *Madonna del baldacchino*, 47, 91.
– Raffaello, *Madonna dell'impannata*, 350 n. 53.
– Rosso Fiorentino, *Pala Dei*, 91; fig. 67.
– P. P. Rubens, *Satiri e ninfe*, 91.
– Tiziano, *Ritratto di Vincenzo Mosti*, 327.
– J. Van Dyck, *Ritratto del cardinale Bentivoglio*, 350 n. 49.
Museo Archeologico. *Chimera di Arezzo*, 38.
Museo Bardini. Simone dei Crocifissi, *Madonna dell'orecchio* (falso), 315.
Museo degli Argenti. Arte romana, *Testa di Tiberio*, 7, 9; fig. 2.
Museo di San Marco. Fra Bartolomeo, *Giudizio Universale*, 283, 355 n. 12; figg. 163, 164.
– Beato Angelico, *Deposizione*, 69.
Museo Nazionale del Bargello (Palazzo del Bargello). B. Cellini, *Ganimede*, 37; fig. 27.
– Giotto (Bottega di), "*Ritratto di Dante*", 241.
Palazzo Medici Riccardi. Michelangelo, *Cartone per la battaglia di Cascina* (distrutto), 39.
Palazzo Vecchio. R. Ghirlandaio, *Affreschi*, 69.
– F. Salviati, *Affreschi nella sala di Camillo*, 69, 334 n. 24.
Tabernacolo di Porta Pinti. Andrea del Sarto, *Madonna col Bambino e San Giovanni*, 42 (distrutto).

Forlì
Pinacoteca Civica. F. Zaganelli, *Immacolata Concezione*, 237.
– Melozzo da Forlì, *Pestapepe*, 295.

Francoforte, Städelsches Kunstinstitut. Moretto da Brescia, *Pala*, 18.

Gubbio
S. Maria Nuova. O. Nelli, *Madonna del Belvedere*, 295.

Hampton Court, Royal Collections. L. Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni*, 38.

Holkham Hall
Collezione del Visconte di Coke, *Meleagro*, 196; fig. 110.

Kromeriz
Museo Nazionale. Tiziano, *Apollo e Marsia*, 140, 150.

Imola
Museo Civico. B. Cesi, *Sant'Anna; Profeta*, 221.
Palazzo Sassatelli. G. Succi, *Soffitti dipinti*, 350 n. 56.

Impruneta
Pieve di S. Ma
Madonna col Ba

Leningrado
Museo dell'Erm
Deposizione, 16
– Leonardo (att
ta, 219.
– Raffaello, *Ma*
219.

Londra
British Museum
– Fidia e colla
marbles", 197.
– *Tre figure di*
orientale del Pa
113.
Collezione del
wood. G. Belli
Bambino e do
190.
Collezione del D
F. Furini, *Sigism*
National Gallery
Gloria celeste, 1
– Gentile Bellini
ne dei Magi, 35
– G. Busati, *De*
– C. Crivelli, *Pa*
278; fig. 162.
– Domenichino,
villa Belvedere
– Domenico Ve
Santo, 241; fig.
– Garofalo, *Pal*
– Giovanni da C
Lionello d'Este,
– C. Lorrain, *A*
240, 327.
– L. Lotto, *Rit*
251; figg. 143,
– D. Mazza, *G*
28.
– A. Melone, *C*
Emmaus, 251.
– B. Montagna,
44, 359 n. 56.
– Moretto da B
benedice San C
251.
– Paolo Veron
Dario, 163.
– Piero della F
mo di Cristo, 2
– Pinturicchio,
lazzo del Magni
– Pisanello, *La*
pare ai Santi A
251.
– Raffaello, *M*
tosh, 342 n. 12
– Raffaello, *Pal*
– Raffaello, *San*
– Romanino, *N*

Impruneta
Pieve di S. Maria. I. Hufgford, *Madonna col Bambino*, 9; fig. 6.

Leningrado
Museo dell'Ermitage. M. Basaiti, *Deposizione*, 160.
– Leonardo (attr.), *Madonna Litta*, 219.
– Raffaello, *Madonna del libro*, 219.
Londra
British Museum. *Discobolo*, 197.
– Fidia e collaboratori, *"Elgin marbles"*, 197.
– *Tre figure di dee dal frontone orientale del Partenone*, 197; fig. 113.
Collezione del conte di Harewood. G. Bellini, *Madonna col Bambino e donatore*, 322; fig. 190.
Collezione del Duca di Newcastle. F. Furini, *Sigismonda*, 339 n. 14.
National Gallery. Beato Angelico, *Gloria celeste*, 15.
– Gentile Bellini (attr.), *Adorazione dei Magi*, 359 n. 56.
– G. Busati, *Deposizione*, 251.
– C. Crivelli, *Polittico Demidoff*, 278; fig. 162.
– Domenichino, *Affreschi dalla villa Belvedere di Frascati*, 223.
– Domenico Veneziano, *Testa di Santo*, 241; fig. 139.
– Garofalo, *Pala*, 254.
– Giovanni da Oriolo, *Ritratto di Lionello d'Este*, 258.
– C. Lorrain, *Agar nel deserto*, 240, 327.
– L. Lotto, *Ritratto della Torre*, 251; figg. 143, 144.
– D. Mazza, *Ganimede*, 340 n. 28.
– A. Melone, *Cristo sulla via di Emmaus*, 251.
– B. Montagna, *Tre Santi*, 354 n. 44, 359 n. 56.
– Moretto da Brescia, *Cristo che benedice San Giovanni Battista*, 251.
– Paolo Veronese, *Famiglia di Dario*, 163.
– Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 21.
– Pinturicchio, *Affreschi dal palazzo del Magnifico a Siena*, 223.
– Pisanello, *La Madonna che appare ai Santi Antonio e Giorgio*, 251.
– Raffaello, *Madonna Mackintosh*, 342 n. 12.
– Raffaello, *Pala Ansidei*, 214.
– Raffaello, *San Girolamo*, 258.
– Romanino, *Natività*, 251.
– Sebastiano del Piombo, *Resurrezione di Lazzaro*, 143.
– L. Signorelli, *Affreschi dal Palazzo del Magnifico a Siena*, 223.
– L. Signorelli, *Circoncisione*, 40, 80.
– Tiziano, *Schiavona*, 323.
– C. Tura, *San Gerolamo*, 254.
– C. Tura, *Venere*, 254.
Victoria and Albert Museum. L. Carracci, *Ercole*, 223.
Loreto
Santa Casa. L. Lotto, *San Cristoforo, San Rocco e San Sebastiano*, 107.
Melozzo da Forlì, *Affreschi*, 295.
Lucca, Duomo. J. della Quercia, *Ilaria del Carretto*, 246.
– Tempietto del Volto Santo, 246.
Chiesa di S. Frediano. A. Aspertini, *Affreschi*, 246, 265.
Chiesa di S. Michele. A. Marti, *Lo Sposalizio della Vergine*, 246; fig. 140.

Madrid
Museo del Prado. E. Ferrata, *Fauno con capretto*, 103.
– A. Mantegna, *Dormitio Virginis*, 89.
– Raffaello, *La Visitazione*, 219.
– Raffaello, *Lo spasimo di Sicilia*, 219, 233 n. 11.
– Raffaello, *Madonna del pesce*, 219.
– D. Velázquez, *Mercurio ed Argo*, 89; fig. 64.
– R. Van der Weyden, *Deposizione*, 333 n. 11.
Monastero dell'Escorial. Tiziano, *San Girolamo*, 153.
Mantova
Palazzo Ducale. A. Mantegna, *Affreschi*, 280, 322.
Memphis
Brooks Memorial Art Center. Paolo di Giovanni Fei, *Andata al Calvario*, 123; fig. 87.
Messina
Museo Regionale. A. da Messina, *Polittico di San Gregorio*, 323.
Milano
Castello Sforzesco. G. Bellini, *Ritratto di umanista*, 323.
Chiesa di S. Eufemia. Marco d'Oggiono, *Madonna e Santi*, 270, 354 n. 44; fig. 155.
Chiesa di S. Maria delle Grazie. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 39, 192, 326, 334 n. 27, 353 n. 26.
Collezione Bagatti-Valsecchi. G. Bellini, *Santa Giustina*, 323.
Museo Poldi Pezzoli. Fra Bartolomeo, *Tondo Visconti Venosta*, 323.
– A. Mantegna, *Madonna col Bambino*, 240, 254; fig. 146.
– A. Pollaiolo, *Dama di profilo*, 323.
– A. Solario, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 254; fig. 148.
– A. Solario, *Santa Caterina*, 219, 254; fig. 147.
– A. Solario, *San Giovanni Battista*, 219, 254; fig. 146.
Pinacoteca di Brera. G. Bellini *Madonna greca*, 323.
– Bergognone, *Madonna degli angeli*, 261.
– Bonifacio Veronese, *Sant'Alvise*, 344 n. 7.
– Bramante, *Uomini illustri*, 326.
– Bramantino, *Madonna col Bambino*, 221.
– L. Giordano, *Pala*, 160.
– B. Luini, *Affreschi dalla Pelucca*, 326.
– B. Luini, *Il passaggio dal mar Rosso*, 227; fig. 126.
– B. Luini, *Putto*, 227; fig. 125.
– A. Mantegna, *Cristo morto*, 254.
– A. Mantegna, *Madonna col Bambino*, 160.
– (già). J. Palma il Vecchio (attr.), *Noli me tangere*. 354 n. 44.
– Raffaello, *Sposalizio della Vergine*, 259, 254, 258; fig. 145.
– Paolo Veronese, *Cena in casa del Fariseo*, 157.
Modena
Galleria Estense. Paolo Veronese, *San Menna*, 347 n. 45.
Monaco
Alte Pinakothek. A. Dürer, *Altare Paumgartner*, 89.
– A. Dürer, *Deposizione*, 59.
– Mabeuse, *Danae*, 298.
– Raffaello, *Sacra Famiglia Canigiani*, 140; figg. 93, 94.
Gipsoteca. *Fauno Barberini*, 103.
Montefalco
Chiesa di S. Francesco. B. Gozzoli, *Affreschi*, 295.
– B. Gozzoli, *Il miracolo del cavaliere di Celano*, 295; fig. 172.
– Perugino, *Natività*, 295.
Monteoliveto
Abbazia. Sodoma, *Affreschi*, 41.

Nantes
Museo di Belle Arti. J. Van Cleve, *Ritratto d'uomo*, 342 n. 15.
Napoli
Certosa di S. Martino. B. Caracciolo, *Adorazione dei Magi*, 64.
– B. Caracciolo, *Decapitazione di San Gennaro*, 64.

– B. Caracciolo, *Natività*, 64.
– B. Caracciolo, *Tortura di San Gennaro*, 64.
Chiesa dei Gerolomini. B. Cavallino, *Negazione* e *Liberazione di San Pietro*, 66.
Chiesa dei Santi Marcellino e Festo, *San Vito*, ricavato da una *Venere e Marte* di B. Caracciolo, 337 n. 12.
Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi. D. Fiasella, *Crocifissione*, 336 n. 8.
Chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone. A. Vaccaro, *Sacra Famiglia*, 66.
Chiesa di S. Maria la Nova. M. Pino, *San Michele*, 64, 66; figg. 44, 45.
Museo Archeologico Nazionale. *Ercole Farnese*, 37, 203.
– *La Psiche di Capua*, 197; fig. 114.
– *Satiro con Bacco fanciullo*, 197; fig. 112.
– *Venere callipege*, 197.
Museo Nazionale di Capodimonte. Correggio, *Madonna del coniglio*, 21; figg. 17, 18.
– L. Lotto, *Sacra conversazione*, 80.
– Rosso Fiorentino, *Ritratto di giovinetto*, 18.
– Tiziano, *Danae*, 152.
New York
Frick Collection. G. Bellini, *San Francesco*, 323.
Metropolitan Museum. T. Gaddi, *Polittico Galli Dunn*, 330 n. 14.
– D. Ghirlandaio, *San Cristoforo*,
– Raffaello, *Pala Colonna*, 21, 331 n. 22.
– B. Vivarini, *Morte della Vergine*, 345 n. 14.
Pierpont Morgan Library. Raffaello, *Cartone per l'Orazione nell'Orto*, 21.

Orvieto
Museo del Duomo. Coppo di Marcovaldo, *Madonna*, 9; fig. 3.
Ottawa
National Gallery of Canada. S. Martini, *Santa Caterina*, 314; figg. 185, 186.

Padova
Cappella degli Scrovegni. Giotto, *Affreschi*, 291.
– Giotto, *Andata al Calvario*, 291; fig. 170.
– Giotto, *Gesù fra i dottori*, 251.
– Giotto, *La Vergine Annunciata*, 291; fig. 169.
Chiesa degli Eremitani. Cappella Ovetari. A. Mantegna, *Affreschi*, 224.
– Cappella Ovetari. A. Mantegna, *Assunta*, 291.
– Cappella Ovetari. A. Mantegna, *Martirio di San Cristoforo*, 291.
Chiesa di San Francesco. Paolo Veronese e P. Damini, *Ascensione*, 85; fig. 63.
Convento di S. Giovanni di Verdura (già). Padovanino, *Nozze di Cana*, 157.
Palazzo della Ragione. Maestro tardogotico, *Affreschi del salone*, 161; figg. 99, 100.
Scuola del Santo. Tiziano, *Affreschi*, 280.
Parenzo
Basilica Eufrasiana, *Mosaici*, fig. 173.
Parigi
Cimitero di Père Lachaise. A. Lenoir, *Tomba di Eloisa e Abelardo*, 205; fig. 116.
Museo del Louvre. F. Albani, *Padre eterno*, 89.
– Andrea del Sarto, *La Carità*, 126, 128, 133, 210.
– Beato Angelico, *Crocifissione*, 314; fig. 183.
– S. Botticelli, *Affreschi da Villa Lemmi*, 314, 315; fig. 184.
– Caravaggio (attr.), *Ritratto di Alof de Vignancourt*, 137.
– A. Carracci, *Natività della Vergine*, 96, 107.
– R. Carriera, *Ritratto*, 343 n. 34.
– F. Collantes, *Roveto ardente*, 137.
– Copia da Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 91; fig. 66.
– Correggio, *Antiope*, 136, 211.
– Correggio, *Sposalizio di Santa Caterina*, 136.
– Domenichino, *Davide arpista*, 137.
– Domenichino, *Madonna del Rosario*, 212.
– Domenichino, *Timoclea ed Alessandro*, 143, 343 n. 24.
– H. Holbein, *Ritratto di Anna di Cleves*, 137.
– Lanfranco, *Incoronazione della Vergine*, 137.
– Le Sueur, *Fetonte ottiene il carro del sole*, 143; figg. 95, 96.
– Le Sueur, *Storie di San Bruno*, 146; fig. 97.
– Filippo Lippi, *Pala Barbadori*, 202.
– L. Lotto, *Cristo e l'adultera*, 91.
– Paolo Veronese, *Conversione della Maddalena*, 89, 136.
– Paolo Veronese, *Crocifissione*, 137.
– Paolo Veronese, *San Marco e le Virtù teologali*, 166, 344 n. 7; fig. 101.
– Ph. de Champaigne, *Matrimonio della Vergine*, 211.
– Parmigianino, *Autoritratto*, 91.
– N. Poussin, *Mosè che calpesta la corona del faraone*, 211.
– Raffaello, *Doppio ritratto*, 342 n. 20.
– Raffaello, *Grand Saint Michel*, 89, 126, 127, 128, 132, 134, 140, 143, 146, 193, 212; figg. 88, 89.
– Raffaello, *La bella giardiniera*, 136, 335 n. 35.
– Raffaello, *Piccolo San Michele*, 136.
– Raffaello, *Ritratto di Giovanna d'Aragona*, 89, 219.
– Raffaello, *Sacra Famiglia di Francesco I*, 126, 127, 137, 140, 143, 146, 188, 210, 211, 342 n. 21; figg. 90, 91.
– Raffaello, *San Giovanni Battista*, 143, 343 n. 24.
– Raffaello, *Santa Margherita*, 89, 143, 146.
– G. Reni, *Il Disegno e la Pittura*, 91; fig. 65.
– G. Reni, *Il Ratto di Elena*, 210.
– G. Reni, *San Sebastiano*, 146.
– G. Reni, *Storia di Ercole*, 137.
– P. P. Rubens, *Crocifissione*, 140, 342 n. 22.
– P. P. Rubens, *Festa di villaggio*, 143.
– P. P. Rubens, *Madonna in gloria*, 136.
– P. P. Rubens, *Storie di Maria dei Medici*, 211.
– P. P. Rubens (attr.), *Fuga in Egitto*, 143.
– Tiziano, *Donna allo specchio*, 136, 342 n. 20.
– Tiziano, *Madonna del coniglio*, 130.
– Tiziano, *Sacra conversazione*, 91.
– Tiziano, *Uomo con guanto*, 342 n. 20.
– Tiziano, *Venere del Pardo*, 91, 95, 96, 136.
– Valentin de Boullogne, *La Buona Ventura*, 137.
– J. Van Cleve, *Ritratto di uomo*, 133, 137.
– *Zingara borghese*, 101; fig. 72.
Parma
Chiesa di S. Giovanni Evangelista. C. Aretusi, *Copia dell'Incoronazione del Correggio*, 44; fig. 30.
Pinacoteca Nazionale. Correggio, *Annunciazione*, 42; fig. 29.
– Correggio, *Incoronazione della Vergine*, 42.
– Correggio, *Mad*
rolamo, 148.
– A. Gaddi, *Trit*
nacci, 202.
– G. Mazzola Bec
Concezione, 350
Perugia
Pinacoteca Vannu
Pala dei disciplin
– Duccio, *Madon*
Pethworth House
Doriforo restaurat
196.
Pisa
Camposanto, *Aff*
– B. Gozzoli, *Af*
– B. Gozzoli, *Il*
250; fig. 141.
Duomo. D. Ghi
schi, 241.
Museo di San Ma
daio, *Figura di*
142.
Pistoia
Cappella di San
Niccolò Tommas
Vita, *Affreschi*, 2
Praga
Galleria Naziona
nese, *Apostoli*, 8
Prato
Duomo. Filippo
241.

Quimper
Museo Municip
San Sebastiano,
Quinto di Treviso
Chiesa di S. Cris
L. Lotto, *Pala d*
291.

Raleigh
North Carolina
G.B. Moroni,
nengo, 357 n. 3
Ravenna
Chiesa di S. Gi
sta. Maestro del
Evangelisti e Pa
161.
Roma
Accademia di F
e M. Pino, *Mat*
gine, 228; fig. 1
Accademia di S
Putto, 44; fig.
Arco di Tito, 2
Casa Chigi (già
Giovanni nel
duto).
Casa Chigi (già
tà, 73.
– *Venere che s*
amorino, 73.

– Correggio, *Madonna di San Gerolamo*, 148.
– A. Gaddi, *Trittico Tacoli Canacci*, 202.
– G. Mazzola Bedoli, *Immacolata Concezione*, 350 n. 53.
Perugia
Pinacoteca Vannucci. G. Boccati, *Pala dei disciplinati*, 18; fig. 13.
– Duccio, *Madonna*, 330 n. 18.
Pethworth House
Doriforo restaurato come Dioniso, 196.
Pisa
Camposanto, *Affreschi*, 12.
– B. Gozzoli, *Affreschi*, 20, 291.
– B. Gozzoli, *Il ratto di Dina*, 250; fig. 141.
Duomo. D. Ghirlandaio, *Affreschi*, 241.
Museo di San Matteo. D. Ghirlandaio, *Figura di donna*, 250; fig. 142.
Pistoia
Cappella di San Jacopo (già). Niccolò Tommaso e Antonio di Vita, *Affreschi*, 224.
Praga
Galleria Nazionale. Paolo Veronese, *Apostoli*, 85; fig. 62.
Prato
Duomo. Filippo Lippi, *Affreschi*, 241.

Quimper
Museo Municipale. F. Albani, *San Sebastiano*, 96.
Quinto di Treviso
Chiesa di S. Cristina al Tiverone. L. Lotto, *Pala di Santa Cristina*, 291.

Raleigh
North Carolina Museum of Art. G.B. Moroni, *Ritratto Martinengo*, 357 n. 36.
Ravenna
Chiesa di S. Giovanni Evangelista. Maestro del primo Trecento, *Evangelisti e Padri della Chiesa*, 161.
Roma
Accademia di Francia. P. Tibaldi e M. Pino, *Matrimonio della Vergine*, 228; fig. 128.
Accademia di S. Luca. Raffaello, *Putto*, 44; fig. 31.
Arco di Tito, 235; fig. 235.
Casa Chigi (già). A. Carracci, *San Giovanni nel deserto*, 73 (perduto).
Casa Chigi (già). Sodoma, *Natività*, 73.
– *Venere che si taglia l'ugne con amorino*, 73.
Chiese:
del Gesù. C. Maratta, *Morte di San Francesco Saverio*, 340 n. 25.
S. Agostino. *Raffaello*, Isaia, 4.
S. Clemente. Masolino, *Affreschi*, 229.
S. Giacomo degli Spagnoli. A. Carracci, *San Diego*, 346 n. 41.
S. Giovanni in Laterano. F. Borromini, *Memoria di Sergio IV*, 93; fig. 69.
S. Lorenzo in Miranda. Domenichino, *Pala*, 73.
S. Luigi dei Francesi. Domenichino, *Affreschi*, 73.
S. Maria degli Angeli. G.F. Pomarancio, *Punizione di Anania e Saffira*, 119.
S. Maria degli Angeli. S.F. Romanelli, *Presentazione della Vergine*, 119.
S. Maria dell'Anima. G. Romano, *Madonna col Bambino e Santi*, 39, 54.
S. Maria dell'Aracoeli. Pinturicchio, *Affreschi*, 229.
S. Maria della Pace. Raffaello, *Sibille*, 73, 229, 233, 337 n. 25.
S. Maria del Popolo. Pinturicchio, *Affreschi*, 229.
S. Maria in Cosmedin, 306; figg. 176-178.
S. Maria Maggiore. Cappella Paolina, G. Reni, *Visione di S. Ildefonso*, 72.
S. Maria sopra Minerva. B. Angelico, *Madonna col Bambino*, 55, 335 n. 45; figg. 38, 39.
– Filippino Lippi, *Affreschi*, 229, 280, 337 n. 24.
– Michelangelo, *Cristo risorto*, 54.
– Perin del Vaga (già), *Deposizione*, 38.
S. Pietro in Montorio, *Stimmate di San Francesco* (perdute), 54
S. Sabina, 307; figg. 179, 180.
S. Spirito in Sassia. A. Pastura, *Paradiso* (perduto), 72.
S. Silvestro al Quirinale. B. Peruzzi, *Storia di San Benedetto*, 73 (perduta).
Trinità dei Monti. A. Cesura, *Deposizione* (perduta), 54.
– Daniele da Volterra, *Deposizione*, 228, 229, 246, 352 n. 1, n. 7; fig. 127.
Colosseo, 235; fig. 131.
Farnesina. B. Peruzzi, *Affreschi*, 340 n. 30.
– Raffaello, *Galatea*, 337 n. 25, 340 n. 30.
– Raffaello e aiuti, *Loggia di Psiche*, 73, 111; figg. 81, 82.
– Sebastiano del Piombo, *Polifemo*, 73, 337 n. 25.
Galleria Borghese. Raffaello, *Ritratto virile*, 323.
– Scuola raffaellesca, *Arceri*, 223.
– Scuola raffaellesca, *Nozze di Alessandro e Rossana*, 223.
Galleria Doria Pamphili. C. Lorrain, *Apollo e Mercurio*, 240.
Galleria Nazionale di Palazzo Berberini. Filippo Lippi, *Annunciazion Hertz*, 323.
– Pietro di Cosimo, *Maddalena*, 323.
Mausoleo di S. Costanza. *Mosaici paleocristiani*, 229; fig. 129.
Musei Capitolini. *Antinoo Capitolino*, 196; fig. 111.
– *Ercole e l'idra*, 103; fig. 77.
– Guercino, *Cleopatra davanti ad Ottaviano*, 344 n. 41.
– Guercino, *Sibilla*, 344 n. 41.
– da Scopas, *Pothos*, 196, 348 n. 13.
Museo Nazionale Romano. *Atena Ludovisi*, 103, 340 nota 21; fig. 74.
– *Ares Ludovisi*, 103; fig. 75.
– *Satiro*, 103; fig. 76.
– *Venere*, 103; fig. 73.
Palazzo Altieri (già). Tiziano (attr.), *Figura di bambino*, 122.
Palazzo del Quirinale. C. Maratta, *L'adorazione dei pastori*, 340 n. 25.
Palazzo Farnese, Galleria. A. Carracci, *Affreschi*, 109; fig. 80.
Palazzo Sacchetti (già). Tiziano (attr.), *Madonna e Santi*, 62.

Siena
Chiesa di Sant'Eugenio al Monistero. Girolamo di Benvenuto, *Crocifissione* e *Resurrezione*, 354 n. 41.
Duomo. Tino di Camaino, *Tomba del cardinale Petroni*, 201.
Oratorio di S. Bernardino. D. Beccafumi, *Pala*, 39.
Palazzo Pubblico. A. Lorenzetti, *Allegoria del Buongoverno*, 12, 30; fig. 22.
– S. Martini, *Maestà*, 12.
Pinacoteca. G. Genga, *Affreschi*, 354 n. 41.
– P. Lorenzetti, *Pala del Carmine*, 295.
– L. Signorelli, *Affreschi*, 354 n. 41.
– Sodoma, *Cristo alla colonna*, 265, 354 n. 41; fig. 156.
– Sodoma, *Discesa al limbo e Orazione nell'orto*, 354 n. 41.
Siracusa
Museo di Palazzo Bellomo. Anto-

nello da Messina, *Annunciazione*, 323.

Trento
Torre dell'Aquila. Maestro tardogotico, *Affreschi dei Mesi*, 332 n. 29.
Treviso
Museo Civico. Tommaso da Modena, *Storie di Sant'Orsola*, 270.

Urbino
Galleria Nazionale. Piero della Francesca, *Flagellazione*, 295.
Oratorio di S. Giovanni, Salimbeni, *Affreschi*, 297.

Venezia
Campo San Polo. *Statua antica restaurata come San Paolo*, 32.
Chiese:
del Redentore. Tintoretto (attr.), *Ascensione*, 185.
della Salute. Tiziano, *Discesa dello Spirito Santo*, 177.
San Bartolomeo a Rialto. Sebastiano del Piombo, *Portelle di organo*, 345 n. 14.
S. Cassiano. Tintoretto, *Resurrezione*, 160.
S. Giobbe. B. Franco, *Madonna e Santi* (perduta), 87.
San Giovanni in Bragora. Cima da Conegliano, *Battesimo di Cristo*, 345 n. 8.
S. Maria dei Frari. Tiziano, *Assunta*, 187.
– Tiziano, *Pala Pesaro*, 163, 295, 345 n. 19.
S. Maria dell'Orto. J. Palma il Vecchio (attr.), *Pala*, 184, 347 n. 39.
– Tintoretto, *Adorazione del vitello d'oro*, 185.
– Tintoretto, *Guidizio finale*, 185.
– Tintoretto, *Virtù*, 184.
S. Maria Formosa. J. Palma il Vecchio, *Santa Barbara*, 157, 163.
S. Sebastiano. Paolo Veronese, *Affreschi*, 291.
S. Silvestro. C. Loth, *Natività*, 157.
S. Simeone Grande. Tintoretto, *Ultima Cena*, 157.
S. Zanipolo. G. Bellini, *Polittico* (perduto), 157.
– L. Lotto, *Elemosina di S. Antonio*, 294.
– (già). Tiziano, *San Pietro martire*, 157, 214.
– B. Vivarini, *Sant'Agostino*, 307.
S. Zaccaria, G. Bellini, *Pala*, 350 nota 53.
Collezione Giovannelli (già). J. Palma il Vecchio, *Sposalizio della Vergine*, 85.
Galleria Franchetti alla Ca' d'oro. Pordenone, *Affreschi, (da S. Stefano*. 356 n. 23.
Gallerie dell'Accademia. G. Bellini, *Madonna degli alberetti*, 291, 314.
– G. Bellini, *Madonna del Magistrato del Monte Nuovissimo*, 187.
– G. Bellini, *Pala di S. Giobbe*, 311.
– G. Bellini, *Pietà Donà delle rose*, 291.
– Bonifacio Veronese (Scuola), *Madonna col Bambino fra le Sante Rosanna e Caterina*, 80.
– Bonifacio Veronese, *Natività della Vergine*, 344 n. 7.
– Bonifacio Veronese, *San Giovanni Evangelista, Sant'Andrea e Sant'Antonio abate*, 182.
– Bonifacio Veronese, *Tele decorative*, 344 n. 7.
– A. Busati, *San Marco tra Sant'Andrea e San Francesco*, 171; fig. 104.
– V. Carpaccio, *Martirio degli Undicimila*, 160.
– V. Carpaccio, *Storie di Sant'Orsola*, 157, 295.
– Cima da Conegliano, *Incredulità di San Tommaso*, 311.
– Giorgione, *Frammento di giovane donna ignuda* (dal Fondaco dei Tedeschi), 250.
– Giorgione, *Tempesta*, 323.
– Michele di Matteo, *Polittico*, 202.
– J. Palma il Vecchio, *Tempesta*, 157.
– Paolo Veronese, *Cena*, 157, 347 n. 45.
– Paolo Veronese, *Consacrazione di San Nicola*, 311.
– Tintoretto, *Apparizione di San Marco*, 157.
– Tintoretto, *Crocifissione*, 294.
– Tintoretto, *La Madonna dei tesorieri*, 171, 346 n. 25; fig. 105.
– Tintoretto, *Il trasporto del corpo di San Marco*, 185; figg. 107, 108.
– Tiziano, *Presentazione della Vergine*, 311, 347 n. 45; figg. 181, 182.
– Tiziano, *San Giovanni Battista*, 346 n. 21.
– A. Vivarini, *San Giovanni Battista*, 80; figg. 59, 60.
– A. Vivarini, *San Matteo*, 80.
Museo Correr. G. Bellini, *Crocifissione*, 80; figg. 57, 58.
– G. Bellini, *Madonna Frizzoni*, 21, 323; fig. 16.
Palazzo dei Camerlinghi a Rialto (già). *Tele decorative*, 182.
Palazzo Ducale. Andrea Vicentino, *Battaglia di Lepanto*, 300, 314
– G. Bellini, *Deposizione*, 80, 177, 338 n. 31; fig. 106.
– (già). G. e G. Bellini, *Battaglia dei Veneziani col Barbarossa*, 30.
– Q. Metsys, *Ecce Homo*, 314.
– G.B. Tiepolo, *Nettuno rende omaggio a Venezia*, 314.
– (già). J. Tintoretto, *Resurrezione*, 185.
– Tiziano, *La Fede*, 163, 314.
– F. Zaniberti, *La giustizia che scopre la verità*, 300.
– Sala degli Stucchi. Bonifacio Veronese, *Adorazione dei Magi*, 163.
– Sala dei capi del Consiglio dei Dieci (già), Raffaello (attr.), *Madonna col Bambino ed un agnello*, 177.
– Sala del Consiglio dei Dieci. Aliense, *Adorazione dei Magi*, 183.
– Sala del Collegio. J. Tintoretto, *Presentazione del doge Mocenigo*, 175, 346 n. 25.
– Sala del Collegio. Paolo Veronese, *Ratto d'Europa*, 184.
– Sala del Maggior Consiglio. F. Bassano, *Ottagoni*, 344 n. 7.
– Sala del Maggior Consiglio. J. Tintoretto, *Paradiso*, 154, 155, 185.
– Sala del Maggior Consiglio. J. Tintoretto, *Presa di Zara*, 155, 300.
– Sala del Maggior Consiglio. Paolo Veronese, *Tele*, 163, 314.
– Sala della Bussola. Paolo Veronese, *Monocromo*, 168; fig. 102.
– Sala della Bussola, *Tele sul soffitto*, 166 (per il riquadro centrale, vedi Parigi, Louvre, *San Marco e le Virtù teologali*), 344 n. 7.
Vercelli
Chiesa di S. Cristoforo. G. Ferrari, *Assunzione della Maddalena*, 48, fig. 83.
Chiesa di S. Paolo. B. Lanino, *Madonna della Grazia*, 235; fig. 133.
Verona
Chiesa di San Giorgio. Caroto, *Presepio*, 333 n. 15.
Versailles
Castello. Innocenzo da Imola, *San Giovanni evangelista*, 140.
– Van der Meulen, *La presa di Cambrai*, 126.

– C. Van Loo, *Enea ed Anchise*, 146.
– C. Van Loo, *Galatea*, 146.
Collezioni Reali (già). Laurent de la Hyre, *Crocifissione*, 143.
– Ph. de Champaigne, *Luigi XIII*, 143.
Vienna
Kunsthistorisches Museum. Antonello da Messina, *Frammenti della pala di San Cassiano*, 85.
– G. Bellini, *La Circoncisione*, 91.
– Giorgione, *Laura*, 91.
– Parmigianino, *Ragazza con turbante*, 91.
Volterra
Duomo. Domenichino, *Caduta di S. Paolo*, 338 n. 28.
Pinacoteca Civica. L. Signorelli, *Annunciazione*, 80; fig. 56.

Opere disperse o non identificate
Giuditta creduta del Domenichino, 129.
Giulio Romano, *Convito degli dei*, 297.
Guercino e G. Reni, *San Matteo*, 62.
Moretto da Brescia, *Nozze di Cana*, 85.
Paolo Veronese, *Adorazione dei pastori*, 96.
Guercino e G. Reni, *San Gerolamo*, 62.
A. Previtali, *Sacra Conversazione*, 258.

Referenze fotografiche
Jörg P. Anders, Berlino; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monaco; Osvaldo Böhm, Venezia; Photographie Bulloz, Parigi; British Museum, Londra; Chomon-Perino, Torino; Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Colonia; Electa, Milano; Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.); Fotofast, Bologna; Fototeca Alessandro Conti; Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma; Gabinetto Fotografico, Soprintendenza alle Gallerie di Firenze; Giraudon, Parigi; Foto Grassi, Siena; Antonio Guerra, Bologna; National Gallery, Londra; Musées Nationaux, Parigi; Musées Royaux, Bruxelles; National Gallery of Ireland, Dublino; Musei Capitolini, Roma; Narodni Galerie, Praga; Photo Service Gruppo Editoriale Fabbri, Milano; Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano; Fotostudio Rapuzzi; Scala, Firenze; Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Parma; Soprintendenza Archeologica di Roma; Soprintendenza alle Antichità della Campania, Napoli; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino-Dahlem; Università di Pisa.

Si ringraziano l'Autore e i Musei che hanno cortesemente messo a disposizione il materiale fotografico.

Questo volume è stato stampato da Mondadori Electa S.p.A.
presso lo Stabilimento di Martellago Mondadori Printing S.p.A.
via Castellana 98, Martellago (VE) nell'anno 2003